

Künstler-Monographien

A. van Dyck
von
H. Knackfuß



Delhagen & Glasling, Bielefeld, Leipzig

Künstler=Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben von

H. Knackfuß

Verlag von Delhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig

In reich illustrierten, modern ausgestatteten Bänden mit Goldschnitt

Bisher sind erschienen:

1. Raffael. 134 Abb.	4 M.	56. Koner. 75 Abb.	4 M.
2. Rubens. 135 Abb.	4 "	57. Millet und Rousseau. 80 Abb.	5 "
3. Rembrandt. 167 Abb.	4 "	58. Grüner. 106 Abb.	4 "
4. Michelangelo. 121 Abb.	4 "	59. Guffy. 156 Abb.	5 "
5. Dürer. 134 Abb.	4 "	60. Adolf Hilbebrand. 100 Abb.	4 "
6. Velazquez. 48 Abb.	2 "	61. Uhde. 111 Abb.	5 "
7. A. v. Menzel. 151 Abb.	5 "	62. Walter Crane. 145 Abb.	5 "
8. Teniers d. J. 79 Abb.	4 "	63. C. v. Hofmann. 112 Abb.	4 "
9. A. v. Werner. 134 Abb.	5 "	64. Wörpswebe. 174 Abb.	5 "
10. Murillo. 79 Abb.	4 "	65. Donatello. 141 Abb.	4 "
11. Knaus. 70 Abb.	4 "	66. Eberlein. 106 Abb.	4 "
12. Franz Hals. 51 Abb.	2 "	67. Bartels. 115 Abb.	5 "
13. van Dyck. 97 Abb.	4 "	68. Hokusai. 108 Abb.	5 "
14. Ludwig Richter. 194 Abb.	5 "	69. Preller d. Ä. 135 Abb.	5 "
15. Watteau. 92 Abb.	4 "	70. Böcklin. 107 Abb.	5 "
16. Thorwaldsen. 146 Abb.	4 "	71. Gainsborough. 82 Abb.	4 "
17. Holbein d. J. 152 Abb.	5 "	72. Segantini. 108 Abb.	5 "
18. Defregger. 115 Abb.	5 "	73. Watts. 121 Abb.	5 "
19. Terborch und Jan Steen. 95 Abb.	4 "	74. Robbia. 172 Abb.	5 "
20. Reinhold Begas. 129 Abb.	4 "	75. P. Döcher und A. Krafft. 102 Abb.	5 "
21. Chodowiecki. 204 Abb.	4 "	76. Feuerbach. 116 Abb.	5 "
22. Tiepolo. 74 Abb.	4 "	77. Rossetti. 70 Abb.	5 "
23. Dautler. 111 Abb.	4 "	78. Neu-Dachau. 158 Abb.	5 "
24. Botticelli. 93 Abb.	4 "	79. C. Meunier. 62 Abb.	2 "
25. Ghirlandajo. 65 Abb.	2 "	80. Siemering. 111 Abb.	5 "
26. Veronese. 88 Abb.	4 "	81. Veit Stof. 100 Abb.	4 "
27. Mantegna. 105 Abb.	4 "	82. Cornelius. 131 Abb.	5 "
28. Schinkel. 127 Abb.	4 "	83. Corot und Troyon. 89 Abb.	5 "
29. Tizian. 123 Abb.	4 "	84. W. von Kaulbach. 143 Abb.	5 "
30. Correggio. 93 Abb.	4 "	85. Angelico da Fiesole. 109 Abb.	5 "
31. Schwind. 176 Abb.	5 "	86. Gesele. 92 Abb.	4 "
32. Retzsch. 125 Abb.	4 "	87. Perugino. 110 Abb.	5 "
33. Leonardo da Vinci. 136 Abb.	4 "	88. W. Holman Hunt. 141 Abb.	5 "
34. Canbach. 135 Abb.	5 "	89. Goya. 149 Abb.	5 "
35. van Eyck, Hubert und Jan. 88 Abb.	4 "	90. Andrea del Sarto. 122 Abb.	5 "
36. Canova. 98 Abb.	4 "	91. Reynolds. 115 Abb.	5 "
37. Pinturicchio. 115 Abb.	5 "	92. Die Kleinmeister. 114 Abb.	4 "
38. Gebhardt. 93 Abb.	4 "	93. Robin. 121 Abb.	4 "
39. Memling. 129 Abb.	4 "	94. Giorgione und Palma Vecchio. 110 Abb.	5 "
40. Munkacsy. 121 Abb.	4 "	95. Lucas Cranach. 103 Abb.	5 "
41. Klinger. 144 Abb.	5 "	96. Künstlerfamilie Bellini. 108 Abb.	5 "
42. Stuck. 157 Abb.	5 "	97. Eugen Bracht. 79 Abb.	4 "
43. Giotto. 158 Abb.	5 "	98. Wilhelm Trübner. 98 Abb.	5 "
44. Ostade. 107 Abb.	4 "	99. Heine, v. Bügel. 133 Abb.	5 "
45. Liebermann. 114 Abb.	4 "	100. Guido Reni. 105 Abb.	5 "
46. Thoma. 106 Abb.	5 "	101. Franz Krüger. 104 Abb.	5 "
47. Weretschagin. 77 Abb.	4 "	102. Anders Zorn. 93 Abb.	5 "
48. F. A. v. Kaulbach. 107 Abb.	5 "	103. Schnorr v. Carolsfeld. 109 Abb.	5 "
49. Tintoretto. 109 Abb.	5 "	104. Albert v. Keller. 133 Abb.	5 "
50. Eibl. 71 Abb.	4 "	105. Lorenzo Bernini. 84 Abb.	5 "
51. Philipp Veit. 92 Abb.	4 "	106. Ph. A. Cászio. 147 Abb.	5 "
52. Perrocchio. 80 Abb.	4 "	107. Louis Corinth. 123 Abb.	5 "
53. Prell. 115 Abb.	4 "	108. Matthias Grünewald. 78 Abb.	5 "
54. Herkomer. 121 Abb.	5 "	109. Wilhelm Steinhilber. 131 Abb.	5 "
55. Burne-Jones. 113 Abb.	5 "		

Es wird zunächst folgen: Erik Eiler.

Künstler-
Monographien

A. van Dyck
von
H. Knackfuß



Liebhaver=
Ausgaben



Nr. 13

Künstler- Monographien



In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

13

J. van Dyck

1910

Vielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

U. van Dyck von H. Snackfuß

Mit einem Titelbilde und 96 Textabbildungen,
darunter 7 mehrfarbige Einschaltbilder, nach
Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen.



Fünfte Auflage.



1910

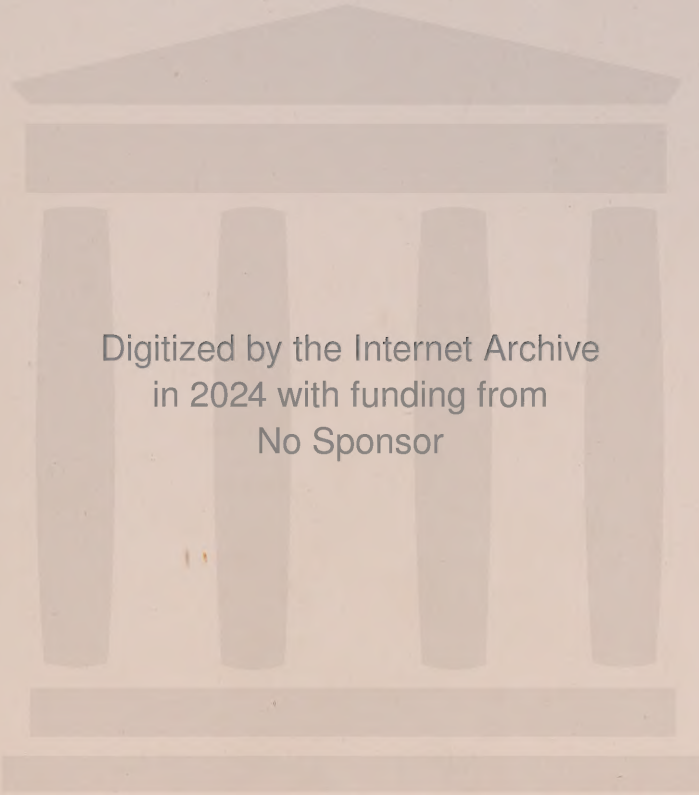
Vielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Von der ersten Auflage dieses Wertes ist für
Liebhaber und Freunde besonders luxuriös aus-
gestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-
Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar
ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12)
und in einen reichen Ganzleiderband gebunden. Der
Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein
Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhand-
lung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlags-handlung.



Digitized by the Internet Archive
in 2024 with funding from
No Sponsor



Anton van Dyck.

Selbstbildnis des Meisters im Louvre-Museum zu Paris.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 78.)

Anton van Dyck.

Aunter den zahlreichen Nachfolgern und Schülern des Rubens hat keiner so festgegründetes Anrecht auf bleibenden Ruhm erworben wie Anton van Dyck: kein von mächtigem Schöpfergeist getragener Künstler gleich seinem großen Meister, aber auf dem begrenzten Gebiet der Bildnisdarstellung einer der größten Maler aller Zeiten. Anton van Dyck erblickte das Licht der Welt zu Antwerpen am 22. März 1599. Sein Vater Franz van Dyck war ein begüterter Kaufmann. Wachsenden Wohlstand bekundet die Tatsache, daß Franz van Dyck in Gemeinschaft mit seiner Ehefrau Maria Cuypers oder Kupers in der Zeit von 1591 bis 1599 den Hausbesitz wiederholt durch Ankauf von Nachbarhäusern vergrößerte. Nach der Überlieferung der alten Biographen wäre das Ehepaar aus Herzogenbusch nach Antwerpen gekommen. Doch entbehrt diese angebliche Einwanderung aus Holland jeder Beglaubigung. Vielmehr war schon der Großvater des Malers, der wie dieser den Vornamen Anton trug, als Kaufmann in Antwerpen ansässig, und es ist anzunehmen, daß die stolze flämische Handelsstadt die alte Heimat des Geschlechtes war. Der Name van Dyck kommt im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts mehrmals in den Verzeichnissen der St. Lukas-Gilde vor; ein Familienzusammenhang dieser vergessenen Maler mit demjenigen, der den Namen berühmt machte, hat sich indessen nicht nachweisen lassen.

Eine alte Nachricht meldet, der Vater Anton van Dycks habe die Glasmalerei ausgeübt. Das ist unverbürgt und wohl auch ganz unhaltbar; vielleicht aus einer Verwechslung zu erklären. Aber Kunstsinne umgab das Kind im Elternhause. Mehrere Gemächer waren mit Gemälden geschmückt; Musik wurde ausgeübt und war Unterrichtsgegenstand für die Kinder, in deren Reihe Anton das siebente war. Von Maria Cuypers wird erzählt, daß sie eine große Kunstfertigkeit im Sticken besaß. Eine umfangreiche Stickerie, an der sie bis kurz vor der Geburt Anton's arbeitete, wird besonders namhaft gemacht; die Geschichte der biblischen Susanna war, von schönem Rankenwerk umgeben, darin dargestellt. Frau Maria starb nach der Geburt ihres zwölften Kindes am 17. April 1607. Sie mag in Anton schon frühzeitig den Erben ihrer künstlerischen Veranlagung erkannt haben, und gern nehmen wir an, daß sie es war, die in ihm den keimenden Kunsttrieb pflegte und entwickelte. Man findet in der künstlerischen Eigenart van Dycks sein ganzes Leben hindurch etwas von weiblicher Empfindungsweise; das ist sein Besonderes, dasjenige, wodurch er sich am augenfälligsten von dem stark männlichen Rubens unterscheidet. Von seinen Geschwistern widmeten sich mehrere einem zurückgezogenen geistlichen Leben. Bei ihm scheint hinsichtlich der Berufswahl schon im Kindesalter kein Zweifel bestanden zu haben. Bereits im Jahre 1609 wurde Anton von Dyck in das Namensverzeichnis der Antwerpener St. Lukas-Gilde eingetragen, und zwar als Schüler des Heinrich van Balen, der einst mit Rubens zusammen gelernt, aber sich gar nicht an diesen angeschlossen hatte, sondern der älteren, an die italienische Kunst sich anlehenden Geschmacksrichtung treu blieb.

Von der früh entwickelten Begabung und den schnellen Fortschritten des jungen Schülers gibt es Kunde. Im Alter von etwa vierzehn Jahren malte van Dyck ein Selbstbildnis, das eine staunenswürdige Beobachtung im Verein mit malerischer Anschauung wahrnehmen läßt; an der Ähnlichkeit des Knaben mit den sicheren Bildnissen des Jünglings und des Mannes ist das Porträt in der Gemäldesammlung der Wiener Kunstakademie erkannt worden. Im Alter von sechzehn Jahren führte er einen Auftrag aus: eine Reihe von Tafeln mit den Bildern der Apostel, zu denen sicher auch ein Christusbild gehört hat. Von den Apostelfiguren haben die meisten sich erhalten: fünf sind in der Dresdener Gemäldegalerie, einer im Louvre-Museum, vier in der Sammlung des Earl Spencer in Althorp House. Brustbilder von Christus und Maria von ähnlicher Art der Aus-



Abb. 1. Mars. In der Sammlung des Earl Spencer zu Althorp.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanffsaengl in München. (Zu Seite 12.)

führung, aber etwas größer und nicht wie die Apostel auf Holz, sondern auf Leinwand gemalt, befinden sich in Sanssouci bei Potsdam.

Bereits am 11. Februar 1618 wurde Anton van Dyck als Freimeister in die Gilde aufgenommen. Die früh erreichte Meisterschaft verdankte er nicht der Leitung des wackeren, gewiß als Lehrer sehr tüchtigen van Balen allein, sondern

auch starken Anregungen und Einwirkungen, die er von einem Größeren empfing. Es ist nicht beurkundet, aber mit Sicherheit anzunehmen, daß van Dyck einige Jahre vor 1618 nach Ablauf der Lehrzeit bei Heinrich van Balen zu seiner weiteren Ausbildung in die Werkstatt von Rubens eintrat. Nach Erlangung des Meisterrechtes war er mindestens drei Jahre hindurch in dieser Werkstatt tätig. Daß er als einer der das Meisterrecht schon besaß sich in sie hätte aufnehmen lassen, ist nicht gut denkbar. Daß er schon früh in sie aufgenommen wurde, ist um so wahrscheinlicher, als Werke, die sicher zu seinen ältesten gehören, einen sehr starken Einfluß von Rubens, und fast nichts von der Art des van Balen verraten. Es



Abb. 2. Jugendliches Selbstbildnis van Dycks. In der Königl. Pinakothek in München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanftaengl in München. (Zu Seite 12.)

war eine Vergünstigung für einen jungen Maler, zu Rubens in ein Schülerverhältnis treten zu dürfen; denn der große Antwerpener Meister konnte unter Scharen von Lernbegierigen sich die befähigsten auswählen. Daß er den jungen van Dyck auch nach Beurkundung von dessen Selbständigkeit noch gern bei sich behielt, ist eben aus der Anpassung des hochbegabten Schülers an die Art und Weise des Meisters zu erklären. Die Zeit hatte begonnen, wo Rubens auch nicht annähernd mehr imstande war, die Flut von Bestellungen, die auf ihn eindrang, durch eigenhändige Arbeit zu bewältigen, so daß er die Mithilfe seiner auserlesenen Schüler in reichstem Maße in Anspruch nahm.

Rubens hielt es bei der Ausbildung seiner Schüler für das Wichtigste, die jungen Leute gleich an große Flächen und großen Maßstab zu gewöhnen. So mußte van Dyck bei ihm vielleicht damit anfangen, daß er sich übte an der Nach-



Abb. 3. Karl V. Kopie nach Tizian. In der Königl. Galerie der Offizien zu Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.
(Zu Seite 7.)



Abb. 4. Die Kreuztragung. In der St. Paulskirche zu Antwerpen. (Zu Seite 10.)

bildung von großen Gemälden. Dazu dienten nicht nur eigene Werke des Lehrers, sondern gelegentlich auch solche von großen italienischen Malern, Hauptstücke aus Rubens' Sammlung. Was so entstand, war keineswegs getreue Kopie, es war vielmehr freie Bearbeitung des gegebenen Vorbildes, sozusagen Übersetzung in die Formensprache der eigenen Zeit. Ein Belegstück hierfür ist van Dycks Reiterbild Karls V. in der Uffiziengalerie zu Florenz. Das ist zweifellos ein und dasselbe mit einem als „Kaiser Karl V. nach Tizian“ bezeichneten Gemälde van Dycks,



Abb. 5. Bildnis eines älteren Herrn. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanffstaengl in München. (Zu Seite 12.)

das im Verzeichnis des Rubensschen Nachlasses namhaft gemacht wird; beim ersten Anblick dieses Gemäldes möchte man eher an ein Urbild von Rubens als an ein solches von Tizian denken (Abb. 3). Auch wenn van Dyck ein Gemälde seines Meisters kopierte, brachte er größere oder geringere Abänderungen an; sicher nicht nach eigenem Gutdünken, sondern nach gestellter Aufgabe. Das zeigt beispielsweise ein Bild in der Nationalgalerie zu London, das den Kaiser Theodosius vor dem Bischof Ambrosius darstellt, nach dem in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien befindlichen Gemälde von Rubens. Aus der Lehrzeit bei van Balen brachte der junge van Dyck eine besondere Geschicklichkeit mit, in kleinem Maßstabe grau in grau zu malen. Darum betraute Rubens ihn gern mit der ehrenvollen Aufgabe, nach seinen großen Gemälden die Vorlagen für deren Kupferstichnachbildung anzufertigen. Aber die Haupttätigkeit van Dycks während seiner Ausbildungszeit bei Rubens bestand darin, daß er die Entwürfe des Meisters im großen auf die Leinwand übertrug und bald mehr, bald weniger ausführte, so daß für Rubens selbst zur Vollendung des Bildes nur eine geringere oder stärkere Überarbeitung — unter Umständen auch wohl gar nichts — zu tun übrigblieb. Wir wissen, daß Rubens den Käufern seiner Bilder gegenüber die Mitwirkung von Schülern gewissenhaft angab und je nach dem Maß dieser Mit-



Abb. 6. Bildnis einer Älteren Dame. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 12.)

wirkung den Preis niedriger ansetzte. Wenn Rubens in einem Brief an Sir Dudley Carleton (vom 28. April 1618) ein Bild, das den Achilles unter den Töchtern des Lykomedes vorstellte, als von seinem besten Schüler gemalt bezeichnet, so nehmen wir gern an, daß mit dem besten Schüler van Dyck gemeint sei. Von den Bildern aus der Geschichte des Konsuls Decius Mus (in der Liechtenstein-Galerie zu Wien), die Rubens im Frühjahr 1618 als Vorlage für Wandteppiche abliefern, wird ausdrücklich bezeugt, daß van Dyck es war, der bei diesem Prachtwerk dem Meister als ausführende Hand diente. Aus den Worten, mit denen Rubens von jenem Achillesbilde spricht, möchte man fast schließen, daß auch der Entwurf von dem Schüler und nur die letzte Übermalung von dem Meister herührte. Bei solchem Zusammenarbeiten von Meister und Schüler wird es wohl begreiflich, daß bei manchen in der Zeit von 1618 bis 1620 entstandenen Gemälden die Frage heute nicht mehr mit Gewißheit entschieden werden kann, ob sie mit mehr Recht dem Rubens oder dem van Dyck zuzuschreiben sind. In seinen großen Kompositionen kirchlichen und weltlichen Inhaltes zeigt sich van Dyck zeitlebens als in der Erfindung von Rubens abhängig. Nicht als ob man ihn schlechtweg als dessen Nachahmer bezeichnen dürfte; aber fast alle seine derartigen Werke erinnern an inhaltsgeleiche oder verwandte Schöpfungen des großen Meisters. Nur fehlt ihnen dessen

ursprüngliche Kraft und blendende Farbenpracht; es tritt vielmehr eine Neigung zu weichen Stimmungen, sowohl in der Empfindung wie in der Farbe, zutage.

Die Forschung hat sich in den letzten Jahrzehnten viel mit van Dyck beschäftigt. Von berufenen Kräften, sowohl in Belgien wie in Deutschland und England, sind Versuche gemacht worden, aus seinen Werken einen Überblick über den Gang seiner künstlerischen Entwicklung zu gewinnen. Eine große van Dyck-Ausstellung, die 1899 zu Antwerpen stattfand und die eine Menge von bis dahin fast unbekannten, in Privatbesitz verborgenen Gemälden an die Öffentlichkeit brachte, hat reichlichen Stoff zu Vergleichen geboten. Aber manche Unklarheiten in dem Gesamtbilde von van Dycks künstlerischem Wesen bleiben bestehen, und bei einer großen Zahl seiner Arbeiten gehen die Ansichten über deren Entstehungszeit immer noch weit auseinander.

Als das erste Werk, welches van Dyck selbständig ausführte, wird die für die Dominikanerkirche St. Paul zu Antwerpen gemalte und noch in dieser Kirche befindliche Kreuztragung Christi namhaft gemacht. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß dieses Gemälde schon im Jahre 1617 fertig wurde. Das Bild erinnert stark an Rubens, im Ganzen der sehr malerischen Komposition, in den wildbewegten Kraftgestalten der Schergen und in der Abhängigkeit der gesamten Farbenwirkung von der großen Fleischmasse, die durch Rücken und Arme der zerrenden Männer gebildet wird. Aber neben solchem äußerlichen Anlehnen an ein übermächtiges Vorbild kommt ein andersartiges innerliches Empfinden zum Ausdruck. Wie tief unten im Bilde der Kopf des unter der Last zusammengebrochenen Christus aus dunkler Umgebung hervorleuchtet; wie dieser Kopf sich wendet und einen mitleid-erweckenden Blick dem Weibe zuendet, das neben ihm in die Knie sinkt, und wie der Blick aufgenommen wird von der Frau, von der aus den verhüllenden Gewändern nichts hervorkommt als das scharfgezeichnete Profil eines schmalen Gesichtes mit erstarrten Zügen und die ineinandergepreßten Finger schmäler, feiner Hände: das ist Eigenes, das der junge Künstler mitbrachte (Abb. 4).

Jenes im Jahre 1618 fertige Werkstattbild, das Rubens vermutlich dem van Dyck zur Ausführung übergeben hatte, ist wiederzuerkennen in einem Gemälde des Prado-Museums zu Madrid. Es schildert in lebensgroßen Figuren den Vorgang, wie der als Mädchen unter Mädchen erzogene junge Achilles entdeckt wird durch die List des Odysseus, der als Geschenkebringer ein blankes Schwert zwischen die Gegenstände weiblichen Pukes gelegt hatte. Da ist begreiflicherweise nichts Eigenes des jungen Malers zu erkennen. Der beste Schüler löste seine Aufgabe um so vollkommener, je weniger er den Beschauer merken ließ, daß an dem Werke eine andere Hand als die des Meisters gearbeitet hatte.

Auch in Bildern, die mit dem Anspruch der Selbständigkeit auftraten, verschwand in jenen Jahren bisweilen die Eigenart des jungen Künstlers vollständig hinter dem Bemühen, dem Meister ähnlich zu sein. Es konnte nicht viel dabei herauskommen, wenn der zarte und empfindsame Jüngling trunkene Silene malte oder durch eine graufige Schilderung der Kreuzigung Petri ergreifend wirken wollte; auch nicht, wenn er die Gelegenheit, einen verkümmerten alten Mann als Modell zu benutzen, für einen genügenden Grund hielt zum Malen des heiligen Hieronymus in der Einsamkeit.

Anderseits kommt es vor, daß in Gemälden, bei denen ein Zweifel an der künstlerischen Urheberschaft des Rubens nicht bestehen kann, durch van Dycks Mit-hilfe bei der Ausführung etwas von dessen persönlichem Farbenempfinden durchschimmert. Als Beispiel kann das große prächtige Bild der Gemädegalerie zu Kassel genannt werden, das die bußfertigen Sünder vor dem Christuskinde darstellt. Noch im Jahre 1620 finden wir van Dyck damit beschäftigt, Entwürfe seines Meisters auszuführen. Sein Name wird ausdrücklich genannt in dem Ver-trage, den die Antwerpener Jesuiten im März 1620 mit Rubens über die Aus-malung der Deckengewölbe ihrer Kirche abschlossen.

Mit einundzwanzig Jahren war van Dyck, trotz des fortbestehenden Schüler-verhältnisses zu Rubens, schon ein berühmter Maler. Zwar hatte er auf dem



Abb. 7. Der heilige Sebastian. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanffiaengl in München. (Zu Seite 16.)

Gebiet, auf welchem er später unsterblichen Ruhm erringen sollte, in der Bildnismalerei, noch kaum namhafte Proben seines Könnens abgelegt. Zwei Porträte, die als Erzeugnisse des Jahres 1618 irgendwo erwähnt werden, sind wiedererkannt in den Brustbildern eines alten Herrn und einer alten Dame in der Dresdener Gemäldegalerie. Das sind Werke von allerschlichtester Auffassung, in denen die Züge eines gut bürgerlich aussehenden Ehepaares mit ruhiger Sachlichkeit fest-

gehalten sind; die malerische Anordnung begnügt sich mit dem wirkungsvollen Herausheben der Köpfe im Rahmen des feinen Weißzeuges aus dem von der schwarzen Kleidung im Verein mit einem tiefen Schattenton des Hintergrundes gebildeten Dunkel (Abb. 5 u. 6). Das Museum zu Brüssel besitzt ein mit ähnlicher Einfachheit aufgefaßtes Brustbild eines Herrn mit großer Halskrause, das mit der Jahreszahl 1619 bezeichnet ist. Mehrere Selbstbildnisse des jungen Künstlers sind vorhanden (in der Nationalgalerie zu London, in der Ermitage zu St. Petersburg, in der Pinakothek zu München), die in dem Zeitraum von 1618 bis 1620 entstanden sein müssen. Besonders ansprechend ist das Münchener Bild. Da zeigt uns der schon so früh Bewunderte ein zartes, hübsches Gesicht, von üppigem blonden Haar umgeben, und blickt uns aus dunkelblauen Augen an mit einem verhaltenen Lächeln, hinter dessen Liebenswürdigkeit die Selbstgefälligkeit eines Vielverwöhnten durchschimmert (Abb. 2). Wenn man dieses Porträt mit einem in der Sammlung des Grafen Spencer zu Althorp befindlichen Gemälde, das den Marus darstellt, vergleicht, so kann man nicht daran zweifeln, daß van



☒

Abb. 8. Pferdestudien. Im Buckingham-Palast zu London. (Zu Seite 16.)

☒

Dyck auch hier, schon einige Jahre früher, ein Abbild seiner selbst gegeben hat in der schönen schlanken Halbfigur des Jünglings, der mit frohen Augen wagemutig in die Welt schaut, während der alte Dädalus, der ihm die Flügel an den Schultern befestigt hat, mit klugen Ermahnungen auf den ungestüm Vorwärtswandringenden einredet (Abb. 1). — Bei mehreren Bildnissen, über deren Entstehungszeit keine Kunde vorliegt, gibt die Malweise überzeugenden Grund zu der Annahme, daß sie in der Zeit von van Dycks Zugehörigkeit zu Rubens' Werkstatt entstanden sind. Solche sind die beiden Brustbilder des Landschaftsmalers Jan Wildens, von denen sich das eine in der fürstlich Liechtensteinschen Sammlung zu Wien, das andere in der Kasserler Gemäldegalerie befindet, und das Brustbild einer Dame in mittleren Jahren, ebenfalls in Kassel. Besonders das letztere erinnert sehr auffallend an die Art des Rubens, dem die feine Zusammenstimmung der hellen Gesichtsfarbe mit dem Weiß der Krause sehr glücklich abgelauscht ist. Das sind schöne Bildnisse; aber doch keine Werke, die damals in Antwerpen ungewöhnliches Aufsehen hätten erregen können. Auch wenn man zu ihnen die schon etwas anspruchsvolleren Halbfiguren von Herren in schwarzem Atlasanzug mit großen Krausen hinzurechnet, deren die Dresdener Galerie mehrere besitzt,



Abb. 9. Der heilige Sebastian. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 16.)

nebst den entsprechenden Damen (in der Dresdener und in der Liechtenstein-Galerie, Abb. 16), so ist in solchen Darbietungen der Bildniskunst kein Grund zu finden für das hohe Maß von Beachtung, das man ihrem jugendlichen Urheber schenkte. Aber



Abb. 10. Susanna im Bade. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 18.)



man glaubte in van Dyck in seiner Eigenschaft als Schöpfer großer figurenreicher und farbenprächtiger Darstellungen einen zweiten Rubens heranwachsen zu sehen. Namentlich in Gemälden kirchlichen Inhaltes schien er erfolgreich mit seinem Lehrer zu wetteifern. Die Bewunderer vergaßen, daß dasjenige, was sie für Ebenbürtigkeit hielten, zum großen Teil nur die Aufnahmefähigkeit eines gelehrigen Schülers war.



Abb. 11. Beweinung Christi. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 18.)

In deutschen Sammlungen befinden sich verschiedene bezeichnende Beispiele von religiösen Malereien von Dycks aus dieser Zeit. Ob sie jemals zum Aufstellen auf Altären bestimmt gewesen sind, darf man wohl bezweifeln. Es hat eher den Anschein, als ob der Rubensschüler bei der freien Wahl von Stoffen, an denen er seine junge Kraft erproben wollte, durch eine persönliche Vorliebe zu derartigen Gegenständen geführt worden sei. Den Käufern von Gemälden war ja bei dem damaligen hohen Stand des Kunstsinnes in den Niederlanden der Gegenstand eines Bildes Nebensache, sie schätzten das Werk nur nach seinen künst-

Ierischen Eigenschaften. Darum darf man sich anderseits auch nicht darüber wundern, wenn man Gemälden begegnet, in denen weiter nichts als der Gegenstand kirchlich ist und jede Spur von religiöser Auffassung fehlt. Das Auffallendste in dieser Art ist ein Bild in der Münchener Pinakothek, das die Marter des heiligen Sebastian vorstellt (Abb. 7). Die Veranlassung zur Wahl dieses Stoffes war der Wunsch des jungen Künstlers, Gelegenheit zum Malen einer schönen nackten Gestalt zu finden, und die Hauptaufgabe, auf die es ihm dabei ankam, war die blendende Wiedergabe weichen jugendlichen Fleisches. Unverkennbar ist der Maler wieder sein eigenes Modell gewesen. Der seiner Rüstung und Kleidung beraubte Glaubenszeuge steht da so jung und so weiß und zart, daß man bei seinem Anblick wirklich nicht an einen römischen Kriegermann denken kann; er selbst scheint an nichts anderes zu denken, als an die Schaustellung seiner anmutigen Körperformen zum Zwecke der Bewunderung. Mit einem geradezu koketten Ausdruck heftet er den Blick auf den Beschauer. Und es gelingt ihm in der That, unsere Bewunderung derartig zu fesseln, daß wir kaum zu einer Empfindung für die unangenehme Lage, in der er steht, gelangen. Ein halbnackter Kraftmensch schnürt den Strick zusammen, mit dem die Unterschenkel des Verurteilten an einen Baumstamm gebunden sind; ein wilder dunkelbrauner Schübe, der sich prächtig abhebt von dem weißen Kopf des die Exekution leitenden Hauptmannes, legt ihm die Hand auf den Kopf, als wollte er ihn höhnisch auffordern, dem Tod recht mutig ins Auge zu sehen; ein anderer, dessen Gesicht im Schatten des Helmes verschwindet, wühlt prüfend die schärfsten Geschosse aus seinem Pfeilbündel aus. Aber diese Gestalten, durch deren Gebaren der Maler sich bemüht hat das Schreckliche des Vorganges recht anschaulich zu machen, vermögen unsern Blick nicht festzuhalten, der immer nur auf der lichten Jünglingsgestalt haften bleibt; und ihr grimmiges Tun reicht nicht aus, um ein Gefühl des Mitleids aufkommen zu lassen für den seine Schönheit so hell ins Licht stellenden Märtyrer. Gewiß, wenn man nach tieferer Auffassung sucht, nach Inhalt und Ausdruck, dann ist solch ein Bild mehr als kindlich, es ist geradezu töricht in der Erfindung. Und dennoch festelt es als Farbenkomposition, durch seine kräftige malerische Wirkung im Widerspruch von des Rubens Farbenherrlichkeit.

Wenn man von der Gestalt des Heiligen den Blick hinübergleiten läßt zu der zweiten Heiligkeit in diesem Bild, so wird man durch den Kopf des Schimmels mit der langen lockigen Mähne wieder besonders stark an Rubens erinnert — trotz dem Abstand, der gegen die Schönheit und die innere Lebenswahrheit von des Meisters feurigen Hengsten bleibt. Van Dyck hat später manches prächtige Pferd gemalt. Aber man wird den Eindruck nicht los, als ob seine Anschauung sich dabei nur in einem engen Kreise von Vorstellungen bewegte, die er sich in Rubens' Werkstatt eingepägt hatte. Die Sammlung des Königs von England im Buckingham-Palast bewahrt eine Leinwand, auf der drei Pferdestudien nebeneinander gestellt sind (Abb. 8): ein Schimmel von vorn im Schritt, ein Schreck von hinten, stehend, ein Apfelschimmel in der Kurbette, von der Seite. Die Reiter, die den Pferden die von dem Maler gewünschte Stellung geben, sind nebensächlich behandelt; das wohlgepflegte Fell der Pferde, die jener südspanischen Züchtung angehören, die im siebzehnten Jahrhundert als die vornehmste galt, ist vortrefflich gemalt. Es gibt mehrere Wiederholungen dieser Studien, und die Urheberschaft van Dycks ist bei keiner ganz sicher. Aber aus Rubens' Werkstatt stammen sie ohne Zweifel. Der Apfelschimmel ist bei dem Bilde des im Kampfe fallenden Konsuls Decius verwertet. Den schreitenden Schimmel hat van Dyck später öfters benutzt.

Neben jenem Sebastiansbild besitzt die Münchener Pinakothek ein zweites, etwas größeres Gemälde gleichen Inhalts (Abb. 9). Dessen Anblick weckt den Eindruck, daß der junge Maler hier geleitet worden wäre durch die Absicht, besser zu machen, was er dort an Auffassung und Ausdruck verfehlt hatte. Die Schilderung des Vorganges ist die nämliche. Der entkleidete Heilige steht am Stamm eines



Abb. 12. Beweinung Christi. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
(Zu Seite 48.)

Baumes, Schergen binden ihn fest, ein gehobener Bogen weist auf die Art der bevorstehenden Urteilsvollstreckung hin; Berittene in blickendem Waffenschmuck führen die Aufsicht. Wieder ist Sebastianus ein Jüngling von blendend heller Hautfarbe. Aber sein Körper ist doch kräftiger gebaut. Und durch Bewegung und Ausdruck ist er mit der Umgebung in Zusammenhang gebracht. Einer der



Abb. 13. Die Gefangennahme Christi. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanffstaengl in München. (Zu Seite 20.)

Reiter redet auf ihn ein, unter höhnischem Lächeln seines Begleiters; er aber antwortet mit einer Wendung des Kopfes zum Himmel und bietet die noch freie Hand der Fesselung dar. Die Bildwirkung ist geschlossener; keine Nebenhelligkeiten tun der Hauptfigur Abbruch, alle Farbe im Bilde ordnet sich dem leuchtenden Fleishton der jugendlichen Gestalt unter. Das Ganze der Farbe bewegt sich in echt Rubensschen Tönen; nur daß von einem düsteren Ton der Luft aus die Stimmung etwas von dem besonderen Charakter van Dycks bekommt. Das Rot

der Fahne, die der eine Reiter hält, ist so frisch und kräftig, als ob Rubens selbst es hingestrichen hätte. Eine beiden Sebastiansbildern gemeinsame Eigentümlichkeit, die auch in vielen späteren Gemälden van Dycks auffällt, ist der etwas hinter der Lebensgröße zurückbleibende Maßstab. — Bei allen Vorzügen, die das Sebastiansbild mit der roten Fahne vor dem anderen hat, gilt es doch auch von ihm, daß von einer wirklichen Vertiefung des Künstlers in den Gehalt seiner Aufgabe in kirchlichem Sinne, als Schilderung eines Helden, der für seinen Glauben in den Tod geht — trotz der himmelwärts gerichteten Blicke Sebastians —, keine Rede ist. Nicht einmal von einer Vertiefung nach der rein menschlichen Seite hin. Der Eindruck bleibt schließlich bestehen, daß es nach der Absicht des Malers wichtiger ist, daß der Beschauer den Körper des Heiligen bewundere, als daß er von dessen Geschick ergriffen werde.

Und doch war es dem jungen van Dyck Ernst mit dem Suchen nach wahren und bereitem Ausdruck dessen was er schilderte. Das Kreuztragungsbild in der Paulskirche legt davon Zeugnis ab. In der Münchener Pinakothek gibt das Bild ein überzeugendes Beispiel, das die im Bade von den beiden Alten überraschte Susanna darstellt (Abb. 10). Ausgangspunkt war für den Maler auch hier der eigene Zauber, der in der Farbe einer hellbeleuchteten zarten Haut liegt. Man braucht nicht daran zu zweifeln, daß van Dyck ebenso wie wohl fast alle Maler, die jemals diesen Gegenstand behandelt haben, die keusche Susanna nicht um ihrer Tugend, sondern um ihrer Entkleidung willen malte. In dem tiefen Braunrot des Gewandes, mit dem Susanna sich zu verhüllen sucht, hat er einen prächtigen Gegensatz zu dem lichten Fleisch gefunden. Auf dessen Hervorhebung ist auch die ganze teils sehr dunkel, teils in gedämpften Tönen gehaltene Umgebung gestimmt. Nur die Köpfe der beiden Alten — lebendig sprechende Köpfe — und die rechte Hand des einen, der mit lästernem Finger die weiche Schulter des Mädchens berührt, treten noch lichtstark aus dem Dunkel hervor. Wie vor diesen Blicken und dieser Berührung die Überraschte sich erschreckt zur Seite biegt und in sich zusammenzieht und dabei zugleich einen Blick entschlossener Abwehr dem Manne zuwendet, der mit Worten auf sie eindringt und mit dem tätlichen Versuch, ihr das Gewand, das sie mit kräftig geschlossener Faust festhält, zu entziehen, das ist mit einer bewunderungswürdigen Natürlichkeit geschildert.

In diesem Zusammenhange mag ein viertes Bild der Münchener Pinakothek Erwähnung finden: Die Beweinung Christi, das größere von den dort befindlichen Gemälden dieses Inhaltes (Abb. 11). Hier ist die Farbe auf einen düsteren Ausdruck von Schmerz und Trauer gestimmt. Eine dunkle Felsenwand bildet den eintönigen geschlossenen Hintergrund für die drei Gestalten, die sich mit dem Toten beschäftigen. Die Unbehilflichkeit der Last eines noch nicht erstarrten Leichnams ist stark betont. Das Haupt Christi ist in äußerster Biegung des Nackens mit dem Gesicht auf den Schoß der Mutter gesunken. Diese blickt mit einer Frage des Schmerzes zum Himmel empor; Magdalena ringt die Hände und blickt auf den Boden herab; Johannes kämpft das Weinen nieder. Es ist unverkennbar, daß der Maler darauf ausgegangen ist, durch starken Ausdruck ergreifende Wirkung zu erzielen. Daß er dabei, namentlich in der Zeichnung der Frauenköpfe, mit einer gewissen Unbeholfenheit verfährt, ist Grund, in dem Bilde ein Werk aus van Dycks Frühzeit zu erkennen, wenn auch der schwärzliche Ton, von dem die Stimmung ausgeht, es zu entfernen scheint von der Warmfarbigkeit, die in Rubens' Werkstatt herrschte.

Derartige Schöpfungen konnten den Augen feiner Kenner wohl offenbaren, daß der junge van Dyck ein nicht zu unterschätzendes persönliches Kunstvermögen besaß. Aber was der großen Mehrheit am meisten in die Augen stach, war doch wohl nicht dieses Eigene, sondern im Gegenteil der Umstand, daß er so ähnlich komponierte und malte wie Rubens. Darum setzten namentlich die englischen Kunstliebhaber, die nicht genug Rubenssche Bilder bekommen konnten, auf ihn



Abb. 14. Die Verspottung Christi. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanffstaengl in München. (Zu Seite 22.)

ihre Hoffnung, und es wurde der Versuch gemacht, ihn nach England herüberzuziehen. In einem Briefe, den der große englische Kunstfreund Graf Thomas Arundel von seinem in Antwerpen sich aufhaltenden Geschäftsträger empfing (vom 17. Juli 1620), findet sich die bemerkenswerte Stelle: „Van Dyck wohnt bei Herrn Rubens, und seine Werke fangen an, beinahe ebenso geschätzt zu werden wie diejenigen seines Meisters. Er ist ein junger Mann von etwa zwanzig Jahren und der Sohn sehr reicher Eltern in dieser Stadt, weshalb es schwer sein wird, ihn zum Verlassen der Heimat zu bewegen, zumal er sieht, welches Vermögen Rubens hier erwirbt.“ Wenn in der Tat bei dem jungen Maler Abneigung oder Bedenken gegen eine Übersiedelung nach England bestanden, so mußten sie schwinden gegenüber einer Berufung an den englischen Königshof. Gegen Ende November 1620 befand sich „Rubens' berühmter Schüler“ — wie er in einem Schreiben an

Sir Dudley Carleton, dem wir die erste Nachricht hierüber verdanken, genannt wird — in England, und König Jakob I. hatte ihm ein Jahresgehalt von 100 Pfund Sterling ausgeworfen. Wir erfahren nicht viel über van Dycks Tätigkeit während dieses seines ersten Aufenthaltes in England. Wenn es wahr ist, daß der König ihn mit dem Kopieren von Bildnisarbeiten eines älteren Hofmalers beschäftigte, dann ist wohl klar, daß er sich nicht beglückt dort fühlte. Am 28. Februar des folgenden Jahres erhielt er einen achtmonatigen Urlaub.

Nach der Form, in der ihm der Reisepaß bewilligt wurde, hätte van Dyck im Herbst 1621 nach England zurückkehren sollen. Für die Annahme, daß er das, wenn auch nur zu kurzem Aufenthalt, getan habe, gibt es keine Belege. Es drängte ihn, möglichst bald nach Italien zu reisen und durch Anblick der Meisterwerke des vorhergegangenen Jahrhunderts seine Ausbildung zu vervollständigen. Auch Rubens, der ja selbst die schönsten Jahre seiner Jugend in Italien verbracht hatte, mochte dem jungen Kunstgenossen zu dieser Reise raten, — freilich nicht, wie böse Zungen zu flüstern wußten, aus Neid, um einen gefährdrohenden Nebenbuhler aus Antwerpen fortzuschaffen.

Wann Anton van Dyck nach Italien aufbrach, darüber gehen die Nachrichten auseinander. Am 1. Dezember 1622 starb sein Vater. Nach der meist verbreiteten Angabe war er an dessen Sterbebett zugegen und begab sich einige Monate später, also im Jahre 1623, auf den Weg. Nach einem anderen Bericht aber machte van Dyck die Reise schon im Herbst 1621; der mit Rubens befreundete italienische Edelmann Wanni begleitete ihn; ganz bestimmte Daten werden gegeben: Ausritt aus Antwerpen am 3. September, am 20. November Ankunft in Genua. Eine in neuerer Zeit ausgesprochene Ansicht, daß die beiden Befundungen sich miteinander vereinigen lassen durch die Annahme, van Dyck wäre nach kurzem Aufenthalt in Italien, vielleicht auf die Nachricht von einer Erkrankung seines Vaters, wieder heimgekehrt und hätte nach dem Tode des Vaters die Reise zum zweitenmal angetreten, hat etwas sehr Einleuchtendes. Auf diese Weise wird gegenüber der Annahme, daß die durch so genaue Angaben belegte Reise vom Herbst 1621 der Beginn des mehrjährigen Aufenthaltes in Italien gewesen wäre, die Möglichkeit gewonnen, die große Zahl von Bildern zu erklären, die van Dyck zweifellos vor jenem Aufenthalte gemalt hat. Der so gewonnene Raum für deren Entstehungszeit scheint uns so bedeutsamer, als manche unter diesen Arbeiten gegenüber denen aus der Zeit von 1618 bis 1620 ein ganz bedeutendes Weiterentwickeln der künstlerischen Fähigkeiten ihres Urhebers an den Tag legen. Van Dyck muß eine ungeheure Leichtigkeit des Schaffens und des Ausführens besessen haben. Auch wenn man den voritalienischen Abschnitt seiner Tätigkeit bis in das Jahr 1623, also bis gegen das Ende seines 24. Lebensjahres ausdehnt, bleibt noch Grund genug zum Staunen über die gewaltige Arbeitsleistung, die er in diesem Lebensabschnitt vor sich gebracht hat.

Als van Dyck die Reise nach dem Süden antrat, gab er seinem verehrten Lehrer Rubens als Abschiedsgeschenk ein Gemälde, das die Gefangennahme Christi darstellte. Aus dem Verzeichnis der Kunstwerke des Rubensschen Nachlasses erfahren wir, daß dieses Bild neben noch mehreren anderen von der Hand des berühmten Schülers die Sammlung des Meisters bis zu dessen Tode schmückte; bei der Veräußerung des Nachlasses wurde es vom König von Spanien erworben und befindet sich jetzt im Museum zu Madrid. Es ist ein Werk von ansehnlichem Umfang, dreieinhalb Meter hoch und zweieinhalb Meter breit, und von überlebensgroßem Maßstab. Die Schilderung des Vorganges faßt, nach dem Beispiel früherer Meister, den Kuß des Judas, das Einstürmen der Häscher auf Christus und den Zorn des Petrus, der mit dem Schwerte dreinschlägt, in einen Augenblick zusammen. Das Gemälde ist ein Nachstück von düster prächtiger Wirkung, eine aus echter Empfindung hervorgewachsene, malerisch und inhaltlich ernst durchgebildete Arbeit. Alles ist wilde Unruhe um den einen ruhig dastehenden Christus



Abb. 15. Der heilige Martin. Altargemälde in der Pfarrkirche zu Saventhem.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.

(Zu Seite 26.)

herum. Die einzige Bewegung des Verratenen ist eine Wendung des Hauptes nach dem Verräter. Wie er in dessen Gesicht schaut, — das ist ein Meisterwerk tiefen Ausdrucks. Judas scheut diesen Blick, er nimmt ihn mit seinen Augen nicht auf, er drängt sich mit einem gewaltsamen Ruck heran. An sein gelbliches Gewand schließen sich als schrille Lichtflecke im hellsten Jackelschein glühende Köpfe, nackte Schultern und Arme, gehobene, ausgestreckte Hände der Häfcher. Dazu die blühenden Spiegelungen der Pechflammen auf Eisenrüstungen; ein vereinzelt Licht auf dem aus dem Schatten tauchenden Kahlkopf des Petrus. Der unter dem wuchtigen Schwerthieb schreiend sich auf dem Boden wälzende Malchus, dem die Pechfackel, die er trug, entfallen ist, bekommt auf Hals und Schulter und einen Teil seines Gewandes noch ein volles Licht von der hochgeschwungenen Fackel, die der Hauptquell der Beleuchtung im Bilde ist. Nach oben verflimmt der rote Schein in den dichten Blättermassen eines Feigenbaumes,

aus dem erschreckt ein Vogel auffliegt. In der Höhe schimmert der Mond durch die Zweige (Abb. 13). Es ist ein natürliches Ergebnis des echten inneren Erlebens im künstlerischen Gestalten, daß das Bild in der Farbe viel weniger an Rubens erinnert, als die meisten Arbeiten van Dycks aus jenem Zeitabschnitt.

Zu dieser „Gefangennahme Christi“ steht ein anderes Gemälde des Prado-Museums seinem inneren Wesen und seiner Farbe nach in naher Beziehung. Es ist aus der nämlichen religiösen und künstlerischen Gefühlsweise entstanden. Da



Abb. 16. Bildnis einer jungen Dame. In der Fürstl. Liechtensteinschen Gemäldegalerie zu Wien.

Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 13 u. 30.)

ist die Dornenkrönung und Verspottung Christi geschildert (Abb. 14). Der Dulder sitzt kraftlos auf einem Schemel, erschöpft von der Geißelung, — unter dem über seinen Schoß geworfenen Gewande rieselt das Blut noch über den nackten Fuß; höhnend beugt ein halbnackter Knecht vor ihm die Knie und drückt ihm den Rohrstab als Zepter in die gefesselten Hände, während ein Geharnischter ihm mit eisengeschützter Hand die aus Dornen geflochtene Krone auf das matt zur Seite hängende Haupt setzt; von rechts und links treten Männer spottend heran; ein älterer Mann mit der Hellebarde steht als Wächthabender gelassen dabei;

ein Hund kläfft den Gepeinigten an, und von draußen schauen Gassenbuben durch das Eisengitter des Fensters herein. Der Gestalt des leidenden Erlösers sieht man es an, daß ihre Auffassung aus einem wirklichen innerlichen Empfinden des Malers hervorgegangen ist. Das Ganze wirkt durch den tiefen Ernst der Stim-



Abb. 17. Der Maler Franz Enghard und seine Frau. In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hauslaengl in München. (Zu Seite 29.)

mung — bei großem Reichtum der Farben — als der echte Ausdruck wahren künstlerischen Gefühls. Es wird von van Dyck gesagt, er habe immer das Leiden besser schildern können als das Handeln; hier hat er einen Gegenstand nach seinem Herzen gefunden. König Philipp IV. von Spanien, der auch dieses Gemälde

aus dem Rubensschen Nachlaß erwarb, hielt es für kirchlich genug, um den Escorial zu schmücken; es hat dort im Kloster den ihm zugewiesenen Platz innegehabt bis zur Einrichtung des Madrider Museums im Jahre 1818.

Das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin besitzt eine Wiederholung der „Ver-spottung Christi“ mit einigen Veränderungen und in über die Lebensgröße hinausgehendem Maßstabe. Das Tun der von beiden Seiten an Christus herantretenden Männer ist genauer gekennzeichnet: der eine hebt die Hand zum Backenstreich, der andere spitzt den Mund zum Speien. Der Hund und die Gassenjungen sind weggelassen; dafür ist die große, geradestehende Gestalt eines römischen Offiziers hinzukomponiert, der in antiker Kriegertracht erscheint, — der Widerspruch gegen den eisernen Renaissanceharnisch seines Begleiters hat dem Künstler keine Sorge gemacht. In der Farbe klingt das Bild sehr stark an Rubens an, namentlich durch die Rubenssche Volltönigkeit des Rot und des Blau in den Röcken der beiden Spötter. Es ist leicht zu begreifen, daß der junge Maler bei der zweiten Ausführung eines Gemäldes, wo naturgemäß das persönliche künstlerische Empfinden, das seinen eigensten und unbewußtesten Ausdruck in der Farbe fand, ermattet war, stärker in den Bann von des großen Meisters Farbengewalt geriet als beim ersten, ursprünglichen Schaffen. Wenn man das Gemälde nach der technischen Seite hin betrachtet, so gewahrt man, daß es mit einer unglaublichen Bravour in geradezu unbegreiflicher Schnelligkeit hingestrichen ist.

Mit diesem Bilde wiederum gehört ein ebenfalls im Kaiser-Friedrich-Museum befindliches Gemälde zusammen, das Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten zeigt. In einer rein nach malerischen Erwägungen aufgebauten Komposition, ohne verbindende Handlung, sind die beiden Heiligen nebeneinandergestellt; der Täufer weist herab auf das Lamm, der Evangelist blickt hinauf zu dem Adler. Auch hier eine Rubenssche Farbenmacht und die fähige Geschwindigkeit des Machens. Mit scheinbar einfachen Mitteln ist die große Farbewirkung erzielt. In den Figuren, ihrem Beiwerk und der einfassenden Architektur entwickeln sich die Töne aus einem warmen Braun, an das sich in den Gewändern des Evangelisten ein dumpfes Violett und ein hohes leuchtendes Rot anschließen; das sonnige Blau der Luft, von weißen Wolken durchsetzt, und das lichte Grün eines ganz unten sichtbaren Streifens Landschaft bilden das Gegengewicht. — Die beiden, in der Größe übereinstimmenden Bilder sind nicht nur ihrem künstlerischen Wesen nach gleichartig; sie sind auch für den nämlichen Zweck gemalt worden. Sie stammen nebst einem dritten, das die Ausgießung des Heiligen Geistes darstellt — es wird im Vorrat des Kaiser-Friedrich-Museums aufbewahrt — aus einer Abtei zu Brügge; zweifellos sind sie dort als Altargemälde aufgestellt gewesen.

Im Kaiser-Friedrich-Museum ist neben den großen Bildern ein mit eingehender Naturbeobachtung nach dem Leben gemalter Kopf eines runzeligen alten Mannes zu sehen. Das ist die prächtige Studie zu einem der Apostel in der „Ausgießung des Heiligen Geistes“.

Das Madrider Bild der Gefangennahme war nicht das einzige Werk seiner Hand, das van Dyck bei der Abreise nach Italien seinem Lehrer zum Geschenk machte. Ihm schien wohl mit dieser Reise erst seine wirkliche Selbständigkeit zu beginnen. Er wußte, wieviel er Rubens verdankte, und durch die Anselmlichkeit der Abschiedsgeschenke gab er seiner Verehrung und Dankbarkeit beredten Ausdruck. Er empfing von Rubens als Gegengabe eines von dessen andalusischen Pferden, einen Schimmel, für die Reise.

Die Überlieferung weiß ein romantisches Geschichtchen zu erzählen von einer Liebchaft, die den jungen Maler gleich nach Antritt seiner Reise in dem zwischen Löwen und Brüssel gelegenen Dorfe Saventhem festgehalten hätte und Veranlassung geworden wäre, daß van Dyck für die dortige Kirche zwei Gemälde ausführte. Das Geschichtchen ist von der Forschung beseitigt worden; seine Entstehung mag in der Tatsache gesucht werden, die als beglaubigt berichtet wird, daß van Dyck



Abb. 18. Gian Vincente Imperiale, Befehlshaber der genuesischen Flotte.
Im Königl. Museum zu Brüssel.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 36.)



Abb. 19. Die Marchesa Gerolama Brignole-Sale und ihre Tochter.
Im Palazzo Rosso zu Genua. (Zu Seite 36.)

in Saventhem — aber erst im Jahre 1629 — um die Hand von Isabella van Dphem, einer Tochter des Landvogts Martin van Dphem anhielt, die ihm indessen verweigert wurde. Die dortige Kirche besitzt ein Gemälde von der Hand van Dycks, das den heiligen Martin darstellt. Aber das Werk verdankt seine Entstehung nicht der Liebe, sondern einer Bestellung, die Ferdinand von Boisshot, Herr zu Saventhem, dem jungen Künstler machte. Die Zeit, wann das geschah, wird nicht bestimmt; ein Anhalt ist darin zu finden, daß der Stifter im Jahre 1621 in den Besitz der Herrschaft Saventhem kam. Gegenstand der Darstellung ist der von der Kunst so oft behandelte Vorgang, wie der nachmalige fromme Bischof von Tours als Kriegs-

mann seinen Mantel mit einem Bettler teilt. Zwischen barock gestalteten Pfeilern, die das Stadttor von Amiens andeuten, hält Martinus auf einem glänzend weißen Schimmel; er hat den Zügel des ungeduldig mit dem Huf scharrenden Tieres um den Sattelbogen gelegt. Eben hat ein Schnitt seines Degens den auf seiner linken Schulter hängenden Mantel zerteilt, die beiden Hälften hängen nur noch durch einen Saumstreifen zusammen. Seine linke Hand hält das obere Stück, der letzte Zusammenhang wird gleich reißen; denn der nackte Bettler, der auf Stroh am Boden kauert, fängt schon an, sich in das herabhängende Stück einzuwickeln. Mißgünstig sieht ein zweiter Bettler, dem es an Kleidung nicht fehlt, auf die dem anderen gespendete Gabe, verwundert der vorderste von zwei Reitern auf das Tun des Jünglings. Das Gesicht des neidischen Bettlers ist mit einer besonderen künstlerischen Liebe ausgeführt. In ihm gipfelt die Gegensatzwirkung zwischen der Gruppe am Boden und der vornehmen Erscheinung des Martinus, eines feinen Jünglings mit einem Gesicht von echt van Dyckscher Sanftheit. In blühender Rüstung, mit einem federgeschmückten Barett über den Locken, hebt die Gestalt des Heiligen sich mit prächtiger Farben-



Abb. 20. Paola Adorno, Marchesa Brignole-Sale. Im Palazzo Rosso zu Genua.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 36.)

wirkung ab von dem Blau und Silbergrau einer wolfigen Luft, zwischen den dunklen Massen, die auf der einen Seite der einen Braunen reitende Begleiter Martins, auf der anderen ein Stück des eisenbewachsenen Vorbaues bilden (Abb. 15). Daß das schöne Gemälde seinen Platz in der Dorfkirche hat behaupten können, ist merkwürdig genug. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts widersetzten



Abb. 21. Bildnis eines vornehmen Genuefers.
Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 38.)

die Einwohner des Ortes sich mit bewaffneter Hand dem beabsichtigten Verkaufe dieses Schazes ihrer Kirche. In der Napoleonischen Zeit war es nur unter dem Schutze einer Truppenabteilung möglich, das Bild aus der Kirche zu holen, um es, wie so viele andere kostbare Gemälde, nach Paris zu schaffen. Bei der Rückerstattung der geraubten Kunstwerke im Jahre 1815 wurde es zur Freude der Bevölkerung an seinen alten Platz zurückgebracht. Ein Versuch, das Bild zu stehlen, der einige Jahre später gemacht wurde, gab Veranlassung zu besonderen Vorsichtsmaßregeln zum Schutze des kostbaren Kunstbesizes.

Das zweite Altarbild, welches van Dyck für die Kirche zu Saventhem malte, stellte die heilige Familie dar. Es entstand erst nach der Rückkehr des Künstlers aus Italien, wahrscheinlich in dem genannten Jahre 1629. Dieses ist nicht mehr vorhanden. Es fiel schon im Jahre 1673 der Raub- oder Zerstörungslust einer Mordbrennerschar Ludwigs XIV. zum Opfer.

Wie von anderen kirchlichen Gemälden van Dycks, gibt es auch von dem Martinsbild eine zweite

Ausführung (im königlichen Schloß zu Windsor). Sie unterscheidet sich von dem Saventhemer Gemälde hauptsächlich dadurch, daß eine größere Schar von Bettelvolk angebracht ist; dafür fehlt das dunkle Architekturstück. Da die Vereinfachung der Komposition durch Einschränkung der Volksgruppe auf zwei Personen als eine bewußte Verbesserung zu erkennen ist, kann kein Zweifel sein, daß das Windsorer Bild das früher entstandene ist. Unter den Bettlern fällt hier eine junge Frau auf, die gar nichts Kubensches hat. Ihre Erscheinung findet sich

wieder in einem Gemälde des großherzoglichen Museums zu Oldenburg. Da wird die hüßende Magdalena verbildlicht durch den für van Dycks Eigenart sehr bezeichnenden hageren, von innerlichem Schmerz erfüllten Frauenkopf.

Das Martinsbild zu Saventhem steht seinem künstlerischen Wesen nach den Altarbildern aus Brügge nahe, die das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt. Der gewaltige Unterschied fällt in die Augen, der zwischen diesen und der „Gefangennahme Christi“ einerseits und den Sebastiansbildern anderseits besteht, obgleich der Zeitunterschied, der die eine Gruppe von der anderen trennt, nicht sehr groß sein kann. Noch auffallender, weil mit einer stärkeren Entwicklung zur Selbstständigkeit verbunden, zeigen sich die Fortschritte, die van Dyck noch in der letzten Zeit vor seiner großen italienischen Reise machte, in seiner Bildniskunst.

Die Gemäldegalerie zu Kassel besitzt ein Doppelbildnis des Antwerpener Tiermalers Franz Snyders und seiner Frau. Das kann nach dem Alter der Eheleute — Snyders war 1579 geboren und er vermählte sich 1611 — nicht später als 1622 gemalt sein. Aber es ist von dem Bildnisse des Malers Wildens in der nämlichen Galerie getrennt durch einen unmeßbaren Abstand. Dort die sehr anerkennenswerte Arbeit eines begabten Rubensschülers; hier ein Meisterwerk (Abb. 17). Snyders ist öfter von van Dyck gemalt worden, um die nämliche Zeit und später, und immer ist er ihm Gegenstand eines ausgezeichneten Bildes geworden.

In dem Kasseler Gemälde sitzen Mann und Frau nebeneinander; ihre Rechte ruht auf seiner auf die Armlehne des Stuhles gelegten Linken. Beide sehen den Beschauer klar und ruhig an. Der Maler hat gar keinen Versuch gemacht, aus den beiden ein beziehungsreiches Bild zu stellen; sie sitzen wirklich nur da, um sich abmalen zu lassen. Aber er hat sie in ihrem schlichten Wesen so liebenswürdig aufgefaßt, daß sie auch dem fremden Beschauer nicht gleichgültig bleiben können, daß sie noch im Bilde die Herzen gewinnen. Man sieht, van Dyck



Abb. 22. Bildnis einer vornehmen Genueserin.
Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 38.)



Abb. 23. Bildnis eines italienischen Edelmannes.

In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.

Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

(Zu Seite 40.)

hat viel Freundschaft mit hineingemalt. Es ist etwas Einziges, wieviel Innigkeit aus diesem selbstverständlichen Zusammengehören, aus diesen still sich vereinigenden Händen spricht. Das feine Gesicht des Snyders ist bleich von Farbe; Haar und Bart sind blond, die Augen grau. Wer Snyders zum ersten Male sieht, ist erstaunt, in dieser fast zart zu nennenden Erscheinung den Maler jener Tierstücke, in denen wahrhaft Rubenssche Leidenschaft lebt, zu finden. Das kluge Gesicht von Frau Snyders ist weiß und rosig; ihre Augen haben ganz die nämliche Farbe wie die des Mannes; ihr Haar ist dunkler. Nach der herrschenden Mode sind beide in Schwarz gekleidet, das Kleid der Frau hat vorn herunter einen zierlich gearbeiteten, goldgestickten Einsatz. Den Hintergrund hat van Dyck nach malerischem Bedarf aus Helligkeiten und Dunkelheiten, unabhängig von dem, was etwa die Wirklichkeit ihm zeigen konnte, zusammengesetzt. Zu beiden Seiten eines Stückes grauer Wand, einer Art von Pfeiler,

sieht man unter aufgesteckten Vorhängen von verschieden getönter grauer Farbe hindurch ins Freie; da zieht sich unter ruhigem bedeckten Himmel eine baumreiche Ebene zu einer fernen blauen Hügelinie hin. Van Dyck hat die Belebung von Portrathintergründen durch Ausblicke in die Landschaft auch bei Bildern angewendet, die wohl schon früher als das Snydersche Doppelbildnis entstanden sind, namentlich in solchen Fällen, wo ein reicherer Auspuz der Damenkleidung zu reicherer Farbenkomposition des Ganzen anregte (Abb. 16); von Rubens konnte er wohl lernen, was für glückliche Wirkungen sich erzielen ließen durch dieses Mittel, das Tizian mit Vorliebe und mit dem höchsten Geschick gehandhabt hatte. Bei dem Bilde des Ehepaars Snyders ist die Anordnung des Hintergrundes nicht nur Mittel zur malerischen Ausgestaltung der Komposition; sie trägt auch ganz wesentlich zu der Stimmung des Ganzen bei. In den Figuren und in der Weite, die sich hinter ihnen dehnt, klingen Linien und Töne so wundervoll zusammen in

Als ein Bildnismaler von solchem Können und solchem Geschmack fand van Dyck in Italien, wo damals die einheimischen Maler wenig Neigung zur Porträtkunst hatten, bald Tätigkeit und Anerkennung. Bei der Unsicherheit, die über den Beginn seiner großen Reise besteht, ist es begreiflich, daß auch in bezug auf seine Hin- und Herfahrten in Italien die Angaben der Berichterstatter widersprechend und verworren sind. Doch ergeben sich die Hauptzüge mit einiger Sicherheit. Die erste italienische Stadt, in der er eine Zeitlang verweilte, war Genua. Hier fand er freundliche Aufnahme bei Landsleuten und Kunstgenossen, den Brüdern Lukas und Cornelius de Wael. Nach einem Aufenthalt von einigen Wochen in Genua, wo schon die Erinnerung an Rubens ihm das wohlwollendste Entgegenkommen der mächtigen Adelsfamilien der Stadt sicherte, begab er sich zu Schiff nach Civitavecchia, um Rom zu erreichen. Auch die ewige Stadt fesselte ihn jetzt nur für kurze Zeit. Sein Verlangen war auf Venedig gerichtet, wo er die Großmeister der Farbe an der Quelle studieren wollte. Als er auf dem Wege dorthin sich in Florenz aufhielt, malte er den Oheim des Großherzogs Ferdinand II., Lorenzo de' Medici. Daß er von diesem Geschenke empfing, wird hervorgehoben. In Venedig gab er sich mit Fleiß dem Studium der farbenprächtigen Schöpfungen der alten Meister, insbesondere derjenigen Tizians hin. Die Einwirkung, die er von den Gemälden des großen Venezianers empfangen hat, ist in van Dycks Lebenswerk deutlich wahrnehmbar. Sie hat seinen Farbengeschmack beeinflusst und sie zeigt sich in einer gewählten malerischen Anordnung der Bildnisse. Es wird erzählt, daß während der Studienzeit in Venedig van Dycks Geldmittel schwach geworden wären und daß er sich daraufhin nach Genua begeben hätte, um dort, wo der Name seines Lehrers Rubens ihn empfahl, durch das nächstliegende Mittel eines Malers zum Geldverdienen, durch die



Abb. 24. Der Bildhauer Petel. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 42.)



Abb. 25. Amalie von Solms, Prinzessin von Oranien. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 44.)

Bildnismalerei, seine Verhältnisse wieder aufzubessern. So hätte ihn die Not auf dasjenige Gebiet geführt, auf dem seine eigenste Begabung lag. Die Erzählung trägt deutlich das Gepräge der Erfindung. Nach einer als zuverlässig anzunehmenden Nachricht begab sich van Dyck von Venedig aus nicht nach Genua, sondern, nach einem Aufenthalt in Mantua, wo er den Herzog Ferdinand porträtierte und von ihm durch eine goldene Ritterkette geehrt wurde, zurück nach Rom. Dieses Mal war er hier sehr tätig. Ein Hauptwerk schuf er in dem Bildnis des vormaligen päpstlichen Nuntius in Brüssel, des Kardinals Bentivoglio. Das Bild befindet sich im Pittipalast zu Florenz. Wie der hohe geistliche Herr, der zugleich den Ruf eines ausgezeichneten Geschichtschreibers genoß, als eine vornehme und geistvolle Persönlichkeit aufgefaßt ist, ruhig in der Haltung und zugleich lebhaft



Abb. 26. Maria Luisa de Tassis. In der Fürstl. Liechtensteinschen Gemäldegalerie zu Wien.
(Zu Seite 74.)



Abb. 27. Christus am Kreuz zwischen den Heiligen Dominikus und Katharina von Siena.
Im Museum zu Antwerpen.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 44.)

beweglich; wie auf dem dämmerigen Hintergrund eines Raumes, der als Andeutung eines Palaſtſaales mit Säulenarchitektur und schweren Vorhängen erscheint, das feine ſchmale Geſicht mit der hohen Stirn und die ſchlanken, damenhaften Finger, die ein Schriftſtück loſe faſſen, wundervoll maleriſch hervorgehoben werden durch das volle Rot und das zarte Weiß der Kleidung: das iſt eine künſtleriſche Leiſtung, der gerade im damaligen Rom der Erfolg nicht fehlen konnte. Was

van Dyck als Bildnismaler den höchsten Beifall in den Kreisen der Aristokratie verschaffen mußte, war die vollendete Bornehmheit, für die er wie kaum je ein anderer den künstlerischen Ausdruck fand, in die er die Persönlichkeiten gleichsam einhüllte.

Van Dyck selbst war eine aristokratisch veranlagte Natur, fein gebildet an Sitten, gleich liebenswürdig in seinem Wesen wie in seinem Äußeren. Überall gewann er die Herzen in den Kreisen derjenigen, die ihre Porträte bei ihm bestellten. Aber in den Kreisen seiner Landsleute und Kunstgenossen in Rom erregte er heftigen Anstoß durch seine feinen Sitten und durch die Gewohnheit, sich in gewählter Weise zu kleiden und sich mit zahlreicher Dienerschaft zu umgeben. Denn in der flämischen Malerkolonie zu Rom war es Stil, ein möglichst ungeschlächtes Benehmen zur Schau zu tragen und die Mußestunden durch ein wüstes Kneipenleben auszufüllen. Derartiges war van Dyck in seinem innersten Wesen zuwider, und er vermochte es nicht, sich der „Schilberbent“ (Malergesellschaft) anzuschließen. Dafür erntete er den Spottnamen „der Malerkavalier“ (*il pittore cavalieresco*), und Schlimmeres als das: man suchte nicht nur seine Person sondern auch sein Können herabzuwürdigen. Ob es wahr ist, daß ihm hierdurch der Aufenthalt in Rom verleidet wurde, mag dahingestellt bleiben.

Von Rom begab van Dyck sich wieder nach Genua. Die erfolgreiche Tätigkeit, die hier seiner wartete, wurde nochmals unterbrochen. Der Herzog Emmanuel Philibert von Savoyen, Vizekönig von Sizilien, berief ihn nach Palermo, damit er ihn male. Neben dem Porträt des Fürsten und anderen Bildnissen gab in Palermo ein großes Altarbild van Dyck Beschäftigung, das die Rosenkranzbruderschaft bei ihm bestellte. Aber der Ausbruch der Pest, der der Vizekönig selbst als eines der ersten Opfer fiel, bewog ihn zum Verlassen der Insel, ehe er mit den begonnenen Werken fertig geworden war. Das angefangene Altarbild nahm er mit nach Genua, und dort vollendete er es. Das Gemälde befindet sich noch an seinem Bestimmungsorte, im Oratorio del Rosario zu Palermo. Darauf ist die himmlische Spendung des Rosenkranzes dargestellt. Maria mit dem Jesuskinde auf dem Schoße erscheint auf einer Wolke thronend, von vielen Kinderengeln umgeben, und reicht den Rosenkranz herab; der heilige Dominikus nimmt die Gabe in Empfang; ihm gegenüber stehen weibliche Heilige, unter denen die Dominikanerin Katharina von Siena an der Dornenkrone kenntlich ist. Bei den Nebenfiguren, von denen die Heiligen umgeben sind, hat der Maler eine Andeutung der Pest angebracht, die die Ursache von der verzögerten Fertigstellung des Gemäldes war.

Nach der Rückfahrt von Palermo blieb van Dyck in Genua bis zu seiner Heimkehr als Bildnismaler der vornehmen Welt reichlich beschäftigt.

In Genua befindet sich denn auch eine erheblich größere Zahl von seinen Werken als irgendwo anders in Italien. In den Marmorpalästen der Brignole-Sale, Durazzo, Balbi, Spinola blicken, von der Hand des nordischen Meisters gleichsam lebendig festgehalten, die stolzen Gestalten der einstigen Besitzer, mit lieblichen Kindererscheinungen wechselnd, von den Wänden auf den Beschauer herab, überzeugend wahr in der Erscheinung und zugleich über die Wirklichkeit hinausgehoben durch eine große Kunst. Die meisten der Genueser Bildnisse sind in ganzer Figur gemalt; die großen Säle verlangten große Bilder. Van Dyck umgab die Gestalten mit Räumen, die, ohne an etwas bestimmtes Wirkliches anzuknüpfen, mit Säulen und schweren Vorhängen eine allgemeine Vorstellung von weiträumiger Palastarchitektur erwecken. Aus dem Schatten, der die Tiefe der Gemächer verschleiert, treten die Gestalten in das Licht hervor; aber auch das hellste Licht bewahrt etwas Gedämpftes, Zurückhaltendes. Das ist feinste künstlerische Ausnutzung der natürlichen Beleuchtungsverhältnisse in italienischen Palästen, wo der draußen lagernden grellen Helligkeit der Eintritt verwehrt wird. Beim Anbringen landschaftlicher Ausschnitte im Hintergrund der Bildnisse lag es nahe, gelegentlich den Blick des Beschauers auf die See hinauszuführen; auf dem



Abb. 28. Beweinung Christi. Im Museum zu Antwerpen.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 47.)

Meere lag ja die Bedeutung der Republik Genua, wenn auch die einstige Machtstellung zur See verloren war. Das Bildnis eines Herrn, den man früher für einen Dogen von Genua hielt, ist in das Museum zu Brüssel gelangt. Der Abgebildete ist als der Marchese Gian Vincente Imperiale erkannt worden, Senator und zeitweiliger Befehlshaber der Flotte von Genua. Auf diese Eigenschaft hat

van Dyck bezug genommen, als er das prächtige Repräsentationsbild schuf. Wie der Mann mit dem ruhigen, schmalen Gesicht unter dem eigentümlich geformten Barett — einem senatorischen Würdezeichen —, umflossen von den schimmernden Falten einer weiten und langen Seidenrobe, im Lehnstuhl thront, erscheint er als eine Verkörperung der Tatkraft und der Klugheit der Genuesen; auf einen Harnisch und auf Bücher weist seine Hand. Und draußen, über eine Balustrade hinweg, sieht man auf das Feld seines Wirkens; da gleiten bemannte Galeeren durch das Meer, das an der Felsenküste vorbei sich in die Unendlichkeit dehnt (Abb. 18). Unter den in den Palästen von Genua bewahrten Bildnissen sind einige, die sich als malerische Meisterwerke ersten Ranges dem Gedächtnis des Beschauers nachhaltig einprägen. Vor allem das Reiterbild des Marchese Antonio Giulio Brignole-Sale, in dem einst dieser Familie, jetzt der Stadt gehörenden Palazzo Rosso. Der Marchese ist sozusagen in monumentaler Höflichkeit aufgesetzt. Er reitet auf einem stolzen spanischen Schimmel im Schritt dem Beschauer entgegen und zieht mit einer großen vornehmen Bewegung den Hut. Ein zierliches Hündchen, das sich im Schatten des Pferdes hält, begleitet den Herrn. Um von den Umrissen des dunkel gekleideten Reiters auf dem weißen Pferde möglichst viel auf die tiefe Luft als Hintergrund zu stellen, hat van Dyck die Gesichtslinie sehr weit nach unten gerückt, der Erdboden verliert sich schnell in blauer Ferne; und um anderseits die Fläche der Luft nicht allzu ausgedehnt werden zu lassen, hat er sie an einer Seite abgeschnitten durch ein Stück Architektur, eine Stellung von Marmorsäulen mit einem Vorhang. Auch das Gegenstück, das Bildnis der Marchesa Paola Brignole-Sale, ist ein Prachtbild (Abb. 20). In dem weiten Rahmen eines mit Wandsäulen geschmückten Raumes, der sich zu einem Ausblick in den Park öffnet und dem durch Fußteppich und Armstuhl eine Andeutung von Wohnlichkeit verliehen wird, scheint die Dame langsam an uns vorüberzuwandeln. Sie trägt einen festlich reichen Anzug: ein Kleid von blauem Sammet mit vielfachen gemusterten Besatzstreifen, mit Ärmeln und Überärmeln von Brokat; dazu funkelndes Geschmeide an Brust und Gürtel und einen Perlenkopfschmuck mit dunklem Federstutz. Der durchsichtige Batist der Halskrause und der kleinen Armelkrafen ist mit einem dunklen Ton gefärbt, — ein außerordentlich wirksames und für die malerische Wiedergabe dankbares Mittel zur Hervorhebung der hellen Hautfarbe. Der köstlichste Schmuck der Marchesa ist ihre von dem Maler so fein erfasste Jugendschönheit. Hoheit und Lieblichkeit durchdringen sich gegenseitig. Die Dame bildet mit dem großgestalteten Raum, der sie umgibt, eine künstlerische Einheit, wie ihr Gemahl mit seinem mächtigen langmahnigen Hengst. — Leider sind die Gemälde van Dycks auch im Schutz der Paläste nicht immer verschont geblieben von sogenannten Auffrischungen. Doch selbst wenn ein Bild so schlimm übermalt worden ist, wie im Palazzo Rosso das Porträt der Marchesa Geronima Brignole-Sale mit ihrer Tochter (Abb. 19), spricht durch die Zerstörung der malerischen Feinheit hindurch noch die große Erfindung des Künstlers, den gerade die Aufgaben, die ihm in Genua zufielen, zu einem der ersten Bildnismaler der Welt gemacht haben.

Die künstlerische Kostbarkeit der Werke hat zur Folge gehabt, daß die Erben solcher Schätze nicht immer imstande waren, verlockenden Angeboten gegenüber den alten Familienbesitz festzuhalten; namentlich in den Zeiten, wo der Glanz der alten Genueser Adelsgeschlechter zu verblassen begann. Was heute noch in Genua, und überhaupt in Italien, von Bildnissen van Dycks bewahrt wird, ist nur ein Bruchteil dessen, was er dort geschaffen hat. Das Entführen van Dyckscher Porträte lediglich um ihres Kunstwertes willen hat im achtzehnten Jahrhundert seinen Anfang genommen und ist im neunzehnten fortgesetzt worden. Die meisten sind nach England gebracht worden; die englischen Sammler haben für künstlerische Bildnisse von jeher großes Interesse gehabt. In den letzten Jahrzehnten ist vielleicht manches bis dahin Gerettete nach Amerika gewandert.



Le Christ sortant du sein de la Vierge par Van Dyck
(Musée d'Amsterdam)

206. 29. Beweinung Christi. Im Museum zu Antwerpen. (In Seite 48.)

Deutschland besitzt nicht gerade viele Werke van Dycks aus seiner italienischen Zeit; aber einige ganz ausgezeichnete.

Das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin ist in den Besitz von zwei Prachtstücken gelangt, die aus dem Palast Balbi zu Genua stammen; von dort hatten sie im achtzehnten Jahrhundert ihren Weg in die Sammlung eines englischen Lords gefunden. Es sind die Bildnisse eines ältlichen Ehepaares, das in feierlicher Würdeentfaltung dasitzt, der Mann in der schwarzen Robe und dem Barett der Senatoren von Genua, die Frau gleichfalls in schwarzem Anzug (Abb. 21 u. 22).



Abb. 30. Christus im Grabe, von Engeln beweint.

Zeichnung. In der Albertina zu Wien.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 50.)

seine Gemahlin gehört dem Hause Spinola an. Die Farbenwirkung beider Bilder ist etwas geradezu Wunderbares. Ein abgeschwächtes Licht läßt das Schwarz der Anzüge auch an den höchstbeleuchteten Stellen noch tief erscheinen; es überhaucht die Batistfrauen, die Gesichter und Hände und bringt die Töne der matten südlichen Hautfarbe, die etwas frischer bei der Frau, fahler und dunkler bei dem Manne ist, mit dem belebten Spiel der Licht- und Schattentöne des Weißzeuges in einen köstlichen Zusammenklang. Hinter den Gestalten hüllt ein goldig-bräunlicher Schatten die Pfeilerarchitektur ein, und seine Töne verbinden sich mit dem beleuchteten Schwarz der Kleider zur Hervorhebung der sprechenden Seligkeiten. Nur bei der Frau kommt in diese ruhige, vornehm ernste Stimmung noch etwas Rot hinein; es steht ganz tief abgedämpft im Fußbodenteppich und im Sesselbezug. Zu den male-

rischen Eigenschaften, zu der vollendeten Bildgestaltung auch in der Abwägung des Verhältnisses der Figuren zum Raum, kommt hier eine Vertiefung in das innere Wesen der dargestellten Persönlichkeiten, wie sie van Dyck keineswegs immer aufgewendet hat. Sonst hat der Maler in seinen Aristokratenbildern gern die Vornehmheit stark betont und gewissermaßen zum Gegenstand der Darstellung gemacht. Hier sitzt ein Mann von uraltem Adel, der seine Würde, an der Leitung der aristokratischen Republik teilzunehmen, so selbstverständlich und so zwanglos trägt wie seinen Rock. Und aus seinen Mienen spricht der arbeitende Geist eines weit und scharf blickenden, beobachtenden, rechnenden, verschlossenen Menschen, dessen Unternehmungssinn in gleich starker Ausprägung neben dem Standesbewußtsein steht. Die Dame hat

sich nicht ganz so unbefangen gegeben, und der Maler hat sie so aufgefaßt, wie sie sich straff zurechtlegte, um vor ihm und der Nachwelt eine gute Figur zu machen; aber durch das Zurechtgelehnte hindurch hat er den Charakter geschaut



Abb. 31. Beweinung Christi. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (3a Seite 48.)

und geschildert. Beide Gemälde gehören zu den vollendetsten Arbeiten van Dycks; das Bild des Mannes, in dessen Komposition auch das Verhältnis der starren Architekturlinien zu dem vollen Umriß der Figur so vollendet harmonisch wirkt,

reicht sich den ersten Meisterwerken der gesamten Bildniskunst ein. — Seit 1904 befindet sich noch ein Porträt aus Genua im Kaiser-Friedrich-Museum. Ebenfalls ein prachtvolles Werk. Die Marchesa Geronima Spinola, eine Tochter des Hauses Doria, ist in ähnlicher Auffassung wie Paola Dorno dargestellt; sie schreitet langsam dem Ausgang des Gemaches zu, hebt Kleid und Fuß zum Betreten der Schwelle und wendet mit einer leichten Drehung des Kopfes den Blick zum Beschauer. Sie ist in schwarzem Sammet gekleidet, und tiefer Schatten überzieht die Säulen des Saales. So werden Kopf und Hände der schönen jugend-



Abb. 32. Christus am Kreuze.

An der kaiserl. k. k. Gemäldegalerie in Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in
Dornach i. C., Paris und New York. (Zu Seite 52.)

lichen Frau wie leuchtend hervorgehoben. Die Krausen sind auch hier gefärbt, und zwar in sehr berechneter Weise: die große Halskrause schwärzlich, die Ärmelkrausen aber rot; das läßt durch den Gegensatz das Gesicht rosiger und die Hände weißer erscheinen.

Die Pinakothek zu München besitzt ein Bild des Gemahls dieser Dame. Don Filippo Spinola ist in halber Figur dargestellt als Mann von lebhaftem Wesen mit beredt sich bewegender Hand.

Den Ausdruck höchster Lebhaftigkeit hat der Maler sich zur Aufgabe gemacht bei dem in der Dresdener Gemäldegalerie befindlichen Porträt des Fürsten Rhodofkanakis-Giustiniani. Der schwarzhaarige Mann, dessen ganze Erscheinung die fremdländische Herkunft verrät und der nach osteuropäischer Weise Pelzmantel und Pelzmütze trägt, sitzt in einem Armstuhl; aber er kann nicht stillsitzen. Die schwarzen Augen scheinen hin und

her zu gehen; der Kopf wendet sich scharf wie mit einem plötzlichen Ruck, die Hand gestikuliert.

Die Gemäldegalerie zu Kassel besitzt ein Bildnis in ganzer Figur von einem unbekannten italienischen Edelmann, das durch den Wohlklang seiner Farbenharmonie sich den malerisch vorzüglichsten Schöpfungen van Dycks einreihet; in einer von den Berliner Bildern wesentlich verschiedenen Art, indem der Gesamteindruck des Gemäldes nicht durch eine schwarze, sondern durch eine farbige Kleidung bestimmt wird (Abb. 23). Der Abgebildete ist ein schlanker junger Mann, der in zwangloser, aber tabellos vornehmer Haltung in einer marmornen Halle steht. Das von leicht gewelltem, schwarzbraunem Haar umflossene Gesicht ist von einer frischeren Rote, als man sie im allgemeinen an Südländern zu sehen gewohnt



Abb. 33. Christus am Kreuz. Im Museum zu Antwerpen.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 56.)

ist, überflogen; auf der Oberlippe sproßt ein noch halb durchsichtiger Bart. Seine Oberkleider sind von braunem, rotviolett schillerndem Sammet, die seidenen Strümpfe haben eine entsprechende braunrote Farbe; der Armel der Unterweste zeigt reiche Goldstickerei auf goldbrauner Seide; der lose über die linke Schulter gehängte Mantel besteht aus dem nämlichen Sammet wie Wams und Beinkleid und ist mit einem leichten Seidenstoff, der die rotviolette Farbe wiederholt, gefüttert; die herabhängenden Enden der dem Anzug gleichfarbigen Kniegürtel und die Krossetten der Schuhe sind von dunkelgetöntem Goldstoff. Dazu als Hintergrund eine Säule und eine im Schatten verschwimmende Wand in dem eigentümlich reizvollen goldigen Ton, mit dem die Zeit den weißen italienischen Marmor bisweilen überzieht. In diesem Ganzen von köstlich zusammengestimmten braunen Tönen stehen das Gesicht und die wohlgepflegten Hände als leuchtende Helligkeiten, hervorgehoben durch den durchsichtigen weißen Batist der Manschetten und des Kragens, der die Form der angeblich von König Philipp IV. erfundenen spanischen „Solilla“ hat. Eine lebhaftige Gegenjasharbe bringt den Zusammenklang der Farben zum Abschluß: das schimmernde Blaugrün eines Vorhanges, der oben um die Säule geschlungen ist.

Gelegentlich hat van Dyck während seines Aufenthaltes in Genua auch Landsleute porträtiert. Im herzoglichen Museum zu Braunschweig ist das Bildnis eines Niederländers, eines etwa dreißigjährigen Mannes von vornehmer Erscheinung, der dasitzt, als ob er eben unterbrochen würde in der genießenden Betrachtung der vor ihm liegenden Aussicht; er wendet den Kopf über die Schulter und sieht den Beschauer von der Seite an. Das was dem Bilde seinen besonderen malerischen Reiz verleiht und was zugleich die Entstehungszeit bekundet, das ist eben der Ausblick ins Freie. Dieser landschaftliche Teil des Hintergrundes ist viel breiter ausgedehnt als sonst, er erstreckt sich bis an Kopf und Brust des Mannes; und was man da sieht, ist unter bewegter Luft das weite Meer, von Galeeren belebt und begrenzt von den Felsen der ligurischen Küste.

Die Münchener Pinakothek besitzt das Brustbild eines blonden Nordländers, der seinen Mantel nach italienischer Art wie eine Toga über die Schulter geworfen hat und mit schwärmerisch verlorenen Blicken ins Unbestimmte schaut — das rechte Bild eines jungen deutschen Künstlers in Italien. Die Persönlichkeit ist auf Grund eines Kupferstichporträts festgestellt worden; es ist der Bildhauer Georg Petel aus Augsburg, der zu derselben Zeit wie van Dyck in Genua verweilte (Abb. 24). Das ist sicher kein bestelltes, sondern ein Freundschaftsbildnis.

Über die Zeit von van Dycks Heimkehr aus Italien gehen die Ansichten ebenso weit auseinander wie über den Antritt seiner italienischen Reise. Die Nachricht, welche durch die Bestimmtheit ihrer Angaben als die am meisten glaubwürdige erscheint, nennt den 4. Juli 1625 als den Tag seiner Ankunft in Marseille, wohin er sich von Genua aus auf dem Landwege, weil die Seefahrt wegen der zwischen Genua und Frankreich bestehenden Feindseligkeiten gefährlich erschien, begeben hätte. Auf der Weiterreise nach Norden verweilte er einige Zeit in Aix-en-Provence als Gast von Rubens' gelehrtem Freund Fabri de Peiresc. Mit diesen Nachrichten ließe die von anderer Seite gemachte Angabe, daß er — nach einem mutmaßlichen Aufenthalt in Paris — im Dezember 1625 oder im Januar 1626 in Antwerpen wieder eingetroffen wäre, sich ohne weiteres vereinigen. Aber gewichtige Gründe sprechen für die Annahme, daß van Dyck noch im Jahre 1627 in Genua tätig war.

Einzelne Geschichtschreiber erzählen von einer Reise nach England, die van Dyck im Jahre 1627 unternommen haben soll. Er wäre nach kurzem Aufenthalt wieder von dort zurückgekehrt, weil es ihm ungeachtet der Bemühungen seiner alten Gönner, vor allen des großen Kunstfreundes Graf Arundel, nicht gelungen wäre, an den Hof des jungen Karl I., der inzwischen seinem Vater Jakob I. gefolgt war, zu gelangen. Mit dieser Reise hat man die Entstehung der Bildnisse

zweier englischen Persönlichkeiten, eines Herrn und einer Dame, in Zusammenhang gebracht, die sich im Mauritshuis im Haag befinden. Van Dyck hat diese beiden Bildnisse, was er selten tat, mit seiner Namensunterschrift und außerdem mit den Jahreszahlen, dasjenige des Herrn mit 1627, dasjenige der Dame mit 1628 bezeichnet. Der Herr ist als Sir Sheffield benannt, die Dame als Anna Wake. Es ist wohl sicher, daß die beiden prächtigen Bilder — ganz be-



Abb. 34. Christus am Kreuz. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 56.)

sonders fesselt bei der Dame, neben den malerischen Eigenschaften, die sehr individuelle Fassung des kalten, aber sprechenden Gesichtes — nicht in England entstanden sind, sondern in Holland. Ein Baron von Sheffield war Gouverneur des befestigten Hafens Briel an der Maasmündung; der war 1627 ein bejahrter Herr, aber einer seiner Söhne kann sich damals von van Dyck haben malen lassen.

Wenn van Dyck sich im Winter von 1627 auf 1628 in den nördlichen Niederlanden aufhielt, so ist damit aller Wahrscheinlichkeit nach der Zeitpunkt

seiner Tätigkeit für den Erbstatthalter, den Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien bestimmt. Er hat den Prinzen und die Prinzessin, Gräfin Amalie von Solms-Braunfels, gemalt in zueinander gehörenden Gegenständen. Die beiden Bilder befinden sich im Prado-Museum zu Madrid. Friedrich Heinrich steht ganz ruhig und sehr vornehm da, mit einem Vollharnisch gewappnet, dessen Richter aus dem dunklen Gesamttou des Bildes herausblitzen als Begleitung der gedämpften Heiligkeit des Gesichtes über dem dem Spigentragen. Seine Gemahlin, jugendlich und schön, eine Erscheinung nach van Dycks Geschmack, sitzt mit gemessenem Ausdruck, etwas steif in der Haltung, mit lässig ruhenden Händen auf einem Sessel, in schwarzem Atlaskleid mit weißem Batist am Halsausschnitt und an den Handgelenken, mit viel Perlen auf der schwarzen Seide, der lichten Haut und dem hellbraunen Haar, mit dunkelbraunen Augen — auf dem Hintergrund dunkler Vorhänge ein prächtig malerisches Bild (Abb. 25). Im Schloß zu Würzburg bei Dessau befinden sich Wiederholungen beider Bildnisse. Ein anderes Porträt der Prinzessin besitzt die Kaiserliche Gemäldegalerie zu Wien.

Amalie von Solms — die nachmalige Schwiegermutter des Großen Kurfürsten — teilte den Kunstsinne ihres Gemahls; von der Kunst van Dycks war sie eine große Verehrerin. In dem Verzeichnis ihres Nachlasses werden acht Gemälde von dessen Hand namhaft gemacht. Noch andere Werke von ihm werden als Bestandteile der Einrichtung des dem Erbstatthalter gehörenden Schlosses Loo genannt. Außer Bildnissen befanden sich unter den für das Fürstenpaar gemalten Bildern Darstellungen religiösen, mythologischen und allegorischen Inhalts.

Aus der Zeit des Aufenthaltes in Holland wird ein Gesprächchen überliefert von der Begegnung van Dycks mit Franz Hals. Der Antwerpener Maler sei in die Werkstatt des Haarlemer Meisters getreten und habe, ohne sich zu nennen, sein Porträt bestellt. Franz Hals habe sich sofort an die Arbeit begeben und in einer kaum zweistündigen Sitzung das Bild fertig gemacht. Darauf habe van Dyck gesagt, das Porträtmalen scheine eine leichte Sache zu sein, er wolle es auch einmal versuchen. Und nun habe er den Franz Hals in noch kürzerer Zeit gemalt. Da sei diesem die Erkenntnis gekommen, daß der Fremde kein anderer als Anton van Dyck sein könne, und voller Freude über die unerwartet gemachte persönliche Bekanntschaft mit einem Ebenbürtigen oder Größeren, habe Franz Hals seinen Besucher ins Wirtshaus mitgenommen. — Das Gesprächchen ist vielleicht mehr für die alten Biographen bezeichnend, als für die Künstlerpersönlichkeiten. Die beiden Bildnisse sind nicht vorhanden, und von der ganzen Erzählung bleibt wohl nichts Tatsächliches übrig, wenn auch van Dyck um jene Zeit angefangen haben mag, Künstlerbildnisse zu sammeln.

Vor dem Frühjahr 1628 war van Dyck wieder in Antwerpen sesshaft. Zu den spärlichen urkundlich belegten Nachrichten aus seinem Leben gehört die, daß er am 6. März 1628 sein Testament machte. Danach sollte seine gesamte Hinterlassenschaft seinen als Beghinen in Antwerpen lebenden Schwestern Susanna und Isabella zukommen und nach deren Tode der Rest an die Armen und an die St. Michaeliskirche fallen. Ein Töchterchen, das van Dyck hatte, war in Susannas Obhut gegeben.

Nach der Rückkehr in die Heimatstadt hatte van Dyck eine Pflicht gegen seinen verstorbenen Vater zu erfüllen. Auf dem Sterbebette hatte dieser den Wunsch ausgesprochen, es solle seiner Dankbarkeit gegen die Antwerpener Dominikanerinnen, die ihm während seiner letzten Lebensjahre treue Dienste erwiesen hatten, durch die Stiftung eines Altargemäldes für deren Kirche Ausdruck gegeben werden. Van Dyck malte in Erfüllung des frommen Wunsches ein Kreuzesbild mit Heiligen des Dominikanerordens (Abb. 27). Der Gekreuzigte hat die Augen im Tode geschlossen. In der verfinsterten Luft, von der sich der Leichnam mit großer Heiligkeit abhebt, schweben ein paar klagende Englein. Zu den wolkenhaft schimmernden Engelgestalten bildet gerade unter ihnen das bärtige Haupt des Dominikus in greifbar körperhafter Wirkung einen kräftigen Gegensatz. Der



Abb. 35. Maria, Jesus und Johannes. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 58.)

Heilige steht aufgerichtet mit ausgebreiteten Händen und betrachtet ergriffen das schmerzhaft Christusantlitz. Die starke Farbenwirkung der schwarz und weißen Ordenstracht wiederholt sich in geringerer räumlicher Ausdehnung auf der anderen Bildseite. Da umarmt Katharina von Siena niederkniennd das Kreuz; ihre Finger berühren die Füße des Heilands, ihr dornengekröntes Haupt lehnt sich mit geschlossenen Augen an das Holz. Vor dem Kreuze liegt ein Stein. Darauf sitzt ein nackter kleiner Engel — der Todesgenius, die Fackel hat er vor sich auf den



Abb. 36. Der Jesustabe auf die Schlange tretend. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 52.)

Boden gesenkt. Sein helles Kinderfleisch schließt sich an die Lichtmasse von Dominikus' weißem Rock an; für den blondlockigen Kopf bildet der schwarze Mantel den Hintergrund. Er blickt bekümmert nieder zu der erlöschenden Fackel, aber sein Händchen weist nach dem Kreuze hin, an dessen Fuß eine Lampe brennt. Auf dem Steine steht die Inschrift: „Auf daß seinem verstorbenen Vater die Erde nicht schwer sei, hat Antonius van Dyck diesen Stein an das Kreuz herangewälzt und diesem Orte geschenkt.“ — Das Gemälde befand sich im Jahre 1794, als die französischen Kommissare die nach Paris zu überführenden Kunstwerke ausuchten, noch in der Dominikanerinnenkirche, obgleich das Kloster damals schon aufgehoben war. Es kam mit so vielen anderen belgischen Kunstschätzen nach Paris, und nach der Rückgabe im Jahre 1815 wurde es dem Museum zu Antwerpen einverleibt.

Auch auf die Stiftung eines künstlerischen Schmuckes für seine eigene Grabstätte war van Dyck bedacht. In seinem Testamente sprach er den Wunsch aus, in der Kirche des Beghinenhauses begraben zu werden, in dem zwei seiner

Schwestern lebten und in dem eine dritte vor einem halben Jahr (im September 1627) gestorben war. Wohl aus diesem Grunde malte er für die Beghinenkirche ein Bild. Als Gegenstand wählte er die Klage um den Leichnam Christi, einen Stoff, der wie kaum ein anderer der Eigenart seines Empfindens entsprach. Das Gemälde ist jetzt im Museum zu Antwerpen. Es wirkt durch eine Folge von Gegenüberstellungen im Ausdruck des Schmerzes: neben dem überstandenen Leiden des Toten das lebende Leid; neben der himmelwärts gerichteten Ergebenheit der Mutter das Weinen von Magdalena und Johannes, und im Tränenausbruch noch die Verschiedenheit der weichen Hingabe an den Schmerz bei dem Weibe und des zuckenden Krampfes der Gesichtsmuskeln bei dem Manne. Maria spricht zum Himmel, Magdalena berührt mit Fingerspitzen und Lippen die Hand des Toten. Das Bild wirkt in der Zeichnung durch den weichen Fluß der Linien — selbst der Leichnam hat nichts von Starrheit — und durch die Schönheit der Formen. Malerisch ist es eine vollendet abgewogene Komposition, mit der großen schräggestellten Heiligkeit des Leichnams auf dem weißen Leintuch, die unten seitwärts in dem hellgelben Seidenkleid Magdalenas sich verliert, während nach oben hin der Kopf Marias vollbeleuchtet vor dem tiefdunklen Felsen den Höhepunkt der ganzen Lichtmasse bildet; quer zu der Richtung des Leichnams zieht sich als zweite Heiligkeit die Luft zwischen dem Felsen und der beschatteten Gestalt des Johannes hinauf, und dieser ausgedehnten, aber matten Lichtfläche bieten unten eine blanke Metallschüssel und der vom Kreuze abgenommene Inschriftzettel mit scharfen kleinen Lichtflecken das Gegengewicht. Die ganze Anordnung ist in jeder Beziehung so wohl erwogen, daß man von dem Bilde den Eindruck empfangen könnte, es wäre mehr aus Überlegung als aus innerem Er-



Abb. 37. Engelkreigen. Zeichnung. In der Sammlung des Schlosses Chantilly.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 59.)

lebnis des Künstlers hervorgegangen, wenn nicht die Farbe als das eigentlich dichterische Mittel des Malers eine ergreifende Stimmung herstellte (Abb. 28).

Van Dyck hat das nämliche Thema mit, wie es scheint, ganz kurzen Zeitabständen in fünf großen Bildern behandelt. Im Museum zu Antwerpen hängt in demselben Saal wie das eben besprochene noch ein Bild der Beweinung Christi. Das macht von allen den stärksten Eindruck im künstlerischen Sinne. In dem niedrigen Breitbild liegt der heilige Leichnam ausgestreckt und starr, mit Haupt und Schulter auf den Schoß der Mutter gebettet. Maria, mit dem Rücken an das dunkle Gestein des Felsens gelehnt, dessen Gruft den Toten aufnehmen soll, breitet in einer Bewegung des Jammers die Arme aus, durch ein Aufseufzen spricht sie zu den Engeln, die aus den Wolken herbeikommen. Johannes zeigt die blutigen Wunden des Heilands den Engeln, und die Himmelsbewohner brechen bei dem Anblick in Tränen aus. Die Gruppe des Johannes und der Engel steht in weichen, warmen Tönen vor der blassen blauen Luft. In eigentümlicher, eindrucksvoller Wirkung wird der bleiche Fleischtön des Leichnams durch dieses Nebeneinander der kalten Helligkeit und des warmen Dunkels einerseits und durch das reine Weiß des Leintuches und das Blaugrün des über den Schoß Marias gebreiteten Tuches anderseits hervorgehoben (Abb. 29). Wieder ganz anders ist ein Gemälde in der Pinakothek zu München. Hier bewegt sich alles noch viel mehr als in dem für die Beghinenkirche gemalten Gemälde in weichen, fließenden Linien. So ist auch die Stimmung hier noch weicher, klagender. Der Schauplatz ist nicht vor den Gruffellen verlegt, sondern an den Fuß des schräg umgelegten Kreuzes. Maria lehnt sich an den Stamm und wendet das Antlitz — eine getreue Übertragung des antiken Niobekopfes in die Malerei — zum Himmel. Den schmerzlichen Blick begleitet eine gleichsam fragende Gebärde der ausgestreckten rechten Hand, während die andere die durchbohrte Linke des toten Sohnes emporhebt. Der Leichnam liegt mit dem ganzen Oberkörper in den Schoß der Mutter geschmiegt, sein Haupt ruht wie schlummernd an ihrer Brust. Engel in farbigen Gewändern, zum Teil von dem hellen Licht bestrahlt, das den Körper des Heilands mit einem goldigen Ton überflutet, zum Teil in tiefe, weiche Schatten gehüllt, betrachten schmerzzerfüllt den Toten, und weinende Cherubimköpfe erscheinen im Gewölk der von der roten Abendglut durchleuchteten Luft. Man mag, wenn man will, etwas von gesuchter Formenschönheit in diesem Gemälde finden; aber die Empfindung, aus der das Ganze hervorgegangen ist, ist echt (Abb. 31). Dem Münchener Bilde in Komposition und Stimmung ähnlich ist ein Gemälde, das sich noch an seinem Platze in der Kapuzinerkirche St. Antonius von Padua zu Antwerpen befindet; da nimmt außer den Engeln Magdalena an der Klage Marias teil. Das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin besitzt ein Gemälde, das wiederum mit dem zuerst genannten Antwerpener Bilde stimmungsverwandt ist. Wie dort ruht der Tote, bevor das Grab ihn aufnimmt, auf einer Steinbank vor dem Felsen. Johannes, auf derselben Steinbank sitzend, hält ihm den Oberkörper und das Haupt in erhöhter Lage. Die Mutter Maria steht daneben und beugt sich mit vorgestreckten Händen herab, um den Toten noch einmal zu umarmen. Magdalena, an ihrer Seite, faßt nach ihrem Arm, als wollte sie ein allzu heftiges Vorwärtstürzen verhindern. Die Klage des Himmels deutet nur ein kleiner Engelnabe an, der mit schmerzlich bewegtem Gesichtchen dem Beschauer das Wundmal in der Hand des Erlösers zeigt. Die Komposition bekommt einen von dem Antwerpener Bilde verschiedenen Zug dadurch, daß die schräge Helligkeit, die der auf dem weißen Tuche liegende Leichnam bildet, hier ihre gerade Fortsetzung nach oben in dem durch den Felsen schräg abgeschnittenen Luftblick findet und daß sie an ihrem unteren Ende verstärkt wird durch die Lichtgestalt des kleinen Engels. Die Armbewegungen der beiden Marien, ihre vor dem dunklen Grunde des Felsens leuchtenden Köpfe und Hände stellen sich in lebendiger Gegenwirkung quer zu dem Zuge der großen Helligkeitsmasse.



Abb. 38. Rast auf der Flucht nach Ägypten. In der Königl. Pinakothek zu München.
(Zu Seite 58.)

Licht und Farbe entwickeln sich aus einem bräunlichen Grundton heraus. Vor der großen braungrauen Felsenwand stehen die Gewänder der Frauen in farbenarmen Tönen. Maria trägt ein dunkelgraues Kleid und einen fahlgelblichen Schleier; die herkömmliche blaue Farbe ihrer Gewandung wird nur in dem über



Abb. 39. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten („Madonna mit den Hebsühnern“). In der Eremitage zu St. Petersburg. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in Vornach i. G., Paris und New York. (Zu Seite 58.)

Schulter und Kopf hinaufgezogenen Stück des Mantels sichtbar, und da nur in gedämpfter Tönung. Das Kleid, das Magdalena unter einem schwarzen Überwurf trägt, gleicht der Farbe ihres blonden Haares, und hier wie dort ist der Goldschimmer wie von einem schwärzlichen Hauch überzogen. Der Oberkörper

des Johannes, der mit einem schwärzlichen Rock bekleidet ist, hebt sich dunkel ab von der grauwolfigen Luft, die nur an einzelnen Stellen das Blau des Himmels zwischen hellen Lichtern auf den Wolkenrändern hervorblicken läßt; über seinen Knien liegt der rote Mantel, — der einzige stärker farbige Fleck im Bilde, und auch dieses Rot ist stark abgedämpft (Abb. 12). Es ist anziehend, die Farbensprache dieses Gemäldes zu vergleichen mit den im Museumsaal ihm gegenüberhängenden älteren Bildern, der Dornenkrönung und den beiden Johannes; namentlich bei dem Christuskörper mit seinen tiefen braunen Schatten ist der Unterschied gegen die rubensartige Farbenklarheit augenfällig. — Neben den Gemälden mag eine dem van Dyck zugeschriebene Zeichnung in der Albertina zu Wien erwähnt werden, die den toten Christus im Innern der Gruft, von einer Engelschar beweint darstellt. Wie es für van Dycks Art bezeichnend ist, liegt der Leichnam nicht starr und gestreckt, sondern mit erhöhtem Oberkörper und leicht gebogenen Gliedern, so daß ein weicher Fluß der Linien entsteht (Abb. 30).

Van Dyck bekam nach seiner Rückkehr in die Heimat eine Menge Bestellungen von Kirchenbildern. Es mochte ihm zustatten kommen, daß Rubens damals — nach seinem eigenen Wort — im Fürstendienste beständig den Fuß im Steigbügel hatte.

Im Jahre 1628 malte er für die Augustinerkirche zu Antwerpen ein großes Altarbild. Das Gemälde befindet sich noch an seinem Bestimmungsorte. Da ist der heilige Augustinus dargestellt, dem der dreieinige Gott sich offenbart. Ein Schwarm von Engeln umkreist in traumhaftem Lichtschimmer die göttliche Erscheinung; zwei Engel sind aus der Himmelswolke herabgestiegen, um den in der Verückung des Schauens rücklings umsinkenden Heiligen zu halten. Neben dem Kirchenlehrer knien zwei gleich ihm erdenwirkliche Gestalten; auf der einen Seite seine Mutter Monika, die zu der Erscheinung mit dem Ausdrucke eines von keinem Zweifel je berührten Glaubens emporblickt; auf der andern Seite der Stifter des Bildes, ein älterer Herr mit prächtigem Charakterkopf, der hilfesuchend die Hände nach dem von allen Zweifeln befreiten Heiligen ausstreckt.

In dem nämlichen Jahre trat van Dyck einer von den Jesuiten geleiteten frommen Vereinigung, der Bruderschaft der Unvermählten, bei. Für die Kapelle, welche diese Bruderschaft in der Jesuitenkirche hatte, malte er 1629 und 1630 zwei Altarbilder, das eine der heiligen Rosalia, das andere dem seligen Hermann Joseph gewidmet. Beide Gemälde befinden sich jetzt in der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien. Die heilige Rosalia ist in einer licht- und farbenfreudigen Komposition, einem jener kirchlichen Prunkstücke, die eben nur das siebzehnte Jahrhundert hervorzubringen vermochte, als die Empfängerin eines himmlischen Kranzes dargestellt. Sie kniet in seidnem Kleid mit offenem Haar vor den Stufen eines Säulenbaues; da thront die Jungfrau Maria zwischen den zu ihren Seiten stehenden Apostelfürsten, und das Jesuskind neigt sich vom Schoße der Mutter zu der Velerin herab; ein Engel reicht einen Korb mit Rosen und andere Engel bringen in eiligem Schweben weitere Rosen herbei. Die Wirkung eines die Bildfläche schräg durchschneidenden hohen Aufbaues mit großen Säulen, die zu durchblickender Luft und verhüllenden Wolken in Wechselbeziehung stehen, hat van Dyck dem Altmeister Tizian abgelauscht. Das zweite der Bruderschaftsgemälde ist einfacher und ernster, sein künstlerisches Wesen ist ursprünglicher, daher der Eindruck nachhaltiger. Auch Hermann Joseph kniet vor der Jungfrau Maria. Wie er in sein Gebet versunken war, ist die himmlische Frau zu ihm herabgekommen; mit Hoheit und Freundlichkeit sich neigend berührt sie mit den Fingerspitzen die Hand des ergriffen aufschauenden Jünglings, die ein Engel emporhält. — Der Preis, der dem Künstler für die beiden Gemälde bezahlt wurde, betrug 450 Gulden.

Dem Hermann-Joseph-Bilde ähnelt an Ernst und Echtheit der Empfindung ein Gemälde von unbekannter Bestimmung, jetzt in der Sammlung des Brera-Palastes zu Mailand, das den heiligen Antonius von Padua in Anschauung des Jesuskinds darstellt.

Einen andern Vorgang aus der Legende des heiligen Antonius, das sogenannte Wunder von Toulouse, schildert ein Altargemälde im Besiz des Museums zu Lille. Da erinnern die dunklen Köpfe vor der hellen Luft wieder an Tizian.

Das nämliche Museum bewahrt ein für die Liebfrauenkirche zu Wien gemaltes Kreuzigungsbild, eine Komposition von bemerkenswerter Besonderheit. Das Kreuz



Abb. 40. Die bußfertigen Sünder. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanffsaengl in München. (Zu Seite 59.)

ist in Seitenansicht gestellt; es ist so niedrig, daß die kniende Maria Magdalena sich beugen muß, um zu den Füßen Christi zu gelangen; Maria und Johannes neigen sich mit den ganzen Körpern nach dem Gekreuzigten hin. Jesus ist tot, — die Wucht dieses Geschehnisses durchschüttert die drei, die unter dem Kreuze verweilen, während die Wache vom Richtplatz abrückt. Eine große Stimmung liegt in dem dunklen Gewölk, das mit ganz niedrigem Horizont den alleinigen Hintergrund der Figuren bildet.

Während hier die Absicht hervortritt, einen oft behandelten Gegenstand in neue Form zu bringen, erscheint ein Kreuzigungsbild, das van Dyck für den Altar der Kapuzinerkirche zu Vendermonde anfertigte, nur als eine Umwandlung des Kompositionsgebankens, den er in dem Gedächtnisbild für seinen Vater ausarbeitete. In dem Gemälde für die Kapuziner ist der Gründer ihres Ordens, Franz von Assisi, angebracht; er nimmt durch die Blut seiner Betrachtung gleichsam an dem geschichtlichen Vorgang der Kreuzigung teil. Ihm ist in der Komposition die Stelle zugewiesen, die auf dem Gedächtnisbild die Dominikanerin Katharina einnimmt. Die Mutter Maria hat Platz und Stellung des Dominikus bekommen; und Maria Magdalena, hellblond und in lichtfarbigem Kleid, ersetzt



Abb. 41. Christus spricht mit dem geheilten Sichthrüchtigen. Im Buckingham-Palast zu London.
(Zu Seite 61.)

die Heiligkeitsmasse, die dort durch den weißen Rock des Heiligen und den Körper des trauernden Engels gebildet wird. Der Jünger Johannes und die abrückende Römerwache sind in einer die Komposition an den Seitenrändern füllenden Anordnung angebracht. Merkwürdig, wie in diesem Bilde, das sichtlich nicht mit großer Herzenswärme geschaffen ist, die Erinnerung an Rubens wieder stärker durchbricht; die Magdalena ist geradezu als geistiger Diebstahl zu bezeichnen. Das Gemälde befindet sich nicht mehr in der Kapuzinerkirche, sondern in der Hauptkirche zu Vendermonde; es ist, nach der Entführung durch die Franzosen, 1815 an den ansehnlicheren Platz gebracht worden. Die Liechtensteinsche Gemäldegalerie zu Wien besitzt ein mit dem Vendermonder Kreuzesbilde übereinstimmendes Bild kleineren Maßstabes. Grau in grau in sorgfältiger Ausführung gemalt, ist das wohl nicht als Skizze anzusehen, sondern als Vorlage für eine beabsichtigte Kupferstichwiedergabe (Abb. 32).

Eines der größten Altargemälde, das van Dyck geschaffen hat, bewahrt die Kathedrale zu Mecheln. Es wurde im Auftrage eines Herrn van der Laen, der es mit 2000 Gulden bezahlte, für die Minoritenkirche zu Mecheln gemacht; im Jahre 1794 von den Franzosen weggenommen, kam es nach der Zurückholung als Geschenk an die Domkirche St. Romuald. Gegenstand der Darstellung ist hier der Augenblick nach dem Verscheiden des Heilands. Die Ergebenheit des Dulders spricht noch aus der Gestalt des Toten; sie wird hervorgehoben durch die gewaltigen Schmerzbewegungen der zwei Schächer. Das niederhängende Haupt und die geschlossenen Augen des Christus scheinen sich noch der wehklagen-



Abb. 42. Christus und der geheilte Gichtbrüchige. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 60.)

den Mutter zuzuwenden. Johannes steht Maria zur Seite, und Magdalena umklammert den Fuß des Kreuzes. Petrus und ein anderer Apostel kommen in einiger Entfernung heran. Kriegersleute zu Fuß und zu Pferd füllen den übrigen Raum. Man mag gegen Komposition und Einzelheiten mancherlei Einwendungen machen können. Aber die tiefe, flammende Farbenstimmung des Ganzen ist ein so unmittelbarer Ausdruck echten künstlerischen und religiösen Gefühls, daß sie die Gestalten mit Seele erfüllt und das Bild zu einem ganz wahren, tief ergreifenden Kunstwerk macht.

In der St. Michaelskirche zu Genf steht ein ebenfalls sehr großes Kreuzigungs- bild noch an seinem Platze, das van Dyck 1630 für die dortige Bruderschaft vom heiligen Kreuz malte. Hier hat der Künstler den Augenblick geschildert, wo dem durstenden Heiland der Essigschwamm an einem Rohrstab gereicht wird. Das

figurenreiche Bild, bekannt unter dem Namen „Christus mit dem Schwamm“, ist von jeher sehr gefeiert worden. Leider ist es durch wiederholte sogenannte Restaurationen so sehr verdorben, daß von seinem ursprünglichen künstlerischen Eindruck nicht viel übrig bleibt.

Im Mai 1639 wurde ein großes Altargemälde nach Courtrai gebracht, das Roger Braye, Kanonikus der dortigen Liebfrauenkirche, bei van Dyck bestellt hatte. Vielleicht war es ein Wunsch des Stifters, daß die Kreuzigung Christi nach dem Muster eines berühmten Gemäldes von Rubens durch die Aufrichtung des Kreuzes verbildlicht werden sollte. Van Dyck hat mit Kraftaufwand geschildert, wie unter



Abb. 43. Diana und Endymion, von einem Satyr belauscht. Im Prado-Museum zu Madrid. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 63.)

der Aufsicht eines berittenen Kriegsmannes, unter dem Wehen des obrigkeitlichen Banners, das ein zweiter Reiter trägt, vier Männer sich anstrengen, das Kreuz mit seiner Last des angenagelten Menschenleibes aufzurichten und zugleich in die Grube einzupflanzen, die ein fünfter mit der Schaufel ausgeworfen hat. Das Gemälde befindet sich noch in der Liebfrauenkirche zu Courtrai. Es macht einen starken Eindruck. Aber das, worauf dieser Eindruck im wesentlichen beruht: der große Bildgedanke einer Diagonaldurchschneidung der ganzen Fläche durch das sich bewegende Kreuz, der malerisch und dichterisch packende Gegensatz zwischen dem hilflos ausgestreckten Körper des Christus und den mit Anspannung aller Muskeln arbeitenden starken Leibern der Helfer, das Erschütternde des Anblickes



Abb. 44. Simson und Delila. In der Kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Franz Saffiaengl in München. (Zu Seite 62.)

eines nur von ganz mitleidlosen Menschen umgebenen mitleiderweckenden Opfers, — alles das hat Rubens geschaffen, nicht van Dyck. Man braucht deswegen nicht zu verkennen, daß auch seine Zutaten, wie das stattliche Roß des Befehlshabers und die große Fahne mit dem Kaiseradler — das Zeichen des römischen Reiches — ihr Teil zu der malerischen Wirkung beitragen. Und man darf zugeben, daß van Dyck in der feineren Körperbildung des Christus, in dem Grausamen der Vorstellung, daß dieser schöne weiße Leib von den rohen Henkerfäusten unarmherzig angefaßt wird, und vor allem in dem überzeugenden Schildern der vollkommenen Unschuld des Opfers, in dem Ausdruck einer Ergebung, die kein unwillkürliches Widerstreben, kein Zucken eines Muskels im Schmerze zuläßt, Mittel zur Einwirkung auf das Gemüt des Beschauers gefunden hat, die ihm durchaus eigentümlich sind.

Das Archiv des Kapitels der Liebfrauenkirche zu Courtrai bewahrt als ein seltenes Stück die eigenhändige Quittung van Dycks über den Empfang des Honorars von 100 Pfund flämisch (600 Gulden). Das ist freilich ein großer Unterschied gegen die Preise, die Rubens bekam.

Mit seinem stark entwickelten Gefühl für die Schilderung des Leidens erzielte van Dyck immer ergreifende Wirkungen, wenn er die Einzelgestalt des Erlösers am Kreuze malte. Auch hier war Rubens ja Vorbild mit seinen mächtigen Farbendichtungen des in überirdischer Helligkeit vor dem verfinsterten Himmel hängenden Gekreuzigten. Aber van Dyck kam gerade durch das weniger Mächtige, dafür mehr Rührende seiner Auffassung den Empfindungen der frommen Kunstfreunde näher, die solche Bilder, in kleinem Maßstabe ausgeführt, für ihre häusliche Betstube wünschten. Er hat mehrere Bilder dieser Art im Laufe seines Lebens gemalt. Schüler und Nachahmer haben ihre Zahl vergrößert. Von einem, vielleicht dem ersten, gibt es bestimmte Nachricht. Während des Aufenthaltes in Rom malte van Dyck für den Kardinal Bentivoglio „einen Gekreuzigten mit emporgewendetem Kopfe, sterbend, auf eine Leinwand von vier Spannen (etwa 96 cm) Größe“. Neben dieser öfter wiederholten Darstellung, in der das Wort: „Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist“ verbildlicht wird (Abb. 33), kommt in anderen das Wort: „Es ist vollbracht“ zum Ausdruck. Den Gedanken des Vollbrachthabens führt ein Gemälde in der Münchener Pinakothek von nur etwa ein Drittel Lebensgröße packend und stimmungsvoll weiter aus. Da sieht man unter dem schwarzgrauen Himmel in undeutlicher Finsternis den Zug des Volkes und der Soldaten, die zur Stadt zurückkehren. Der Tote am Kreuz bleibt einsam auf der Höhe von Golgatha. Der Wind spielt mit dem Aufschritztettel und mit dem Zipfel des Lententuches (Abb. 34).

Neben den Schilderungen des Leidens und des Schmerzes stehen lebenswürdig ersonnene Marienbilder unter den Hauptwerken von van Dycks religiöser Kunst. Die Anregung zu solchen Schöpfungen ging wohl vom Anblick italienischer Meisterwerke aus. Auch die Schönheit der Antike hat auf den jungen Maler eingewirkt. Im Pittipalast zu Florenz hängt ein Madonnenkopf, der in der Schönheit seiner Form, in der Wendung und dem Blick nach oben sich als eine malerische Nachbildung der marmornen Niobe, die damals im Besitze des großherzoglichen Hauses Medici war, zu erkennen gibt. Derselbe Kopf wiederholt sich in mehreren, jetzt meist in englischem Besitz befindlichen Marienbildern, denen sich eine der künstlerischen Idee nach verwandte Verbildlichung der Caritas, der Tugend der Liebe (in der Sammlung des Dulwich College zu London), anreihet.

In Deutschland bietet die Münchener Pinakothek, die eine der allerreichsten Sammlungen van Dyckscher Werke enthält, Gelegenheit, ihn auch als Madonnenmaler zu würdigen. Von den beiden dortigen Marienbildern zeigt eines, das größere, die in der italienischen Renaissancekunst so sehr beliebte Zusammenstellung der heiligen Jungfrau mit den beiden Kindern Jesus und Johannes. Eine liebliche und doch groß und ernst aufgefaßte Gestalt, hält Maria mit beiden Händen



Abb. 45. Der Zeitgott beschneidet dem Amor die Flügel. Im Besitz von Frau Ed. André zu Paris.
(Zu Seite 64.)

das neben ihr auf einem Stein, einem verzierten Baustück, stehende Jesuskind und blickt sinnend herab auf das Spruchband mit den Worten: „Siehe, das Lamm Gottes“, das der kleine Johannes emporreicht. Die rechte Seite Marias und der braunlockige Kopf des Johannesknaben heben sich mit kräftigem Umriß von einer lichtwolkigen Luft ab; in der anderen Hälfte des Gemäldes bildet dunkel beschattetes Mauerwerk, mit dem das dunkle Obergewand Marias weich zusammenflingt, einen tiefen Hintergrund für die leuchtend helle Gestalt des unbekleideten Jesuskindes. Zweifelloso ist es berechtigt, wenn man in der gewundenen Stellung des Kindes etwas Geziertes finden will. Aber darüber mag man gern hinwegsehen im Genuß der echten malerischen Empfindung des farbensönen Gemäldes (Abb. 35). Das andere Münchener Marienbild hat als Motiv ein Ruhen der heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten. Dichte Bäume deuten eine Stätte an, die zur Rast einladet. Die sorgende Angst der Mutter bringt das Ergreifen zu dem Lieblihen der Darstellung. Der kleine Jesus ist auf dem Schoße Marias, mit Kopf und Händchen an der Mutterbrust, eingeschlafen, und leise, behutsam, daß ja ihre Bewegung das Kind nicht wecke, wendet sie den Kopf ein wenig zur Seite, um zu hören, was der Pflegevater Joseph über ihre Schulter flüsternd spricht; seine Hand deutet schon wieder hinaus auf den weiten Weg. In zarten, lichten Farben heben sich die Gruppe von Mutter und Kind und der Kopf des Greises von dem Dunkel der Bäume ab, das von lichten Luftdurchblicken unterbrochen wird. Das Rot und Blau der Marienkleidung zeigt hier eine zu der Rubensschen Blut sich in bewußten Gegensatz stellende Dämpfung durch Kühle der Farbentöne (Abb. 38). Die Pinakothek zu München besitzt ein reizendes Studienköpfchen nach einem Kinde, das van Dyck auch in dem Bilde der Rast auf der Flucht, in etwas anderer Stellung, als Jesuskind benutzte. Noch in mehreren Gemälden ist dieses kleine Modell zu erkennen. Auch auf einem als Weihgabe gemalten Bilde des Louvre-Museums, das ein Ehepaar in Anbetung vor dem vom Schoß der Mutter sich ihm freundlich zuneigenden Jesuskinde zeigt. Derartige Stifterbilder waren damals schon etwas aus der Mode gekommen; van Dyck aber fand hier Gelegenheit zu einer glücklichen künstlerischen Wirkung, indem er dem weichen Farbenzauber der vor der Hütte zu Bethlehem sich zeigenden Jungfrau mit dem Kinde und den in der Luft schwebenden Lichtgebilden von Engeln die Bildnisgestalten des in schwarze Festtracht gekleideten flämischen Stifterpaares in fester Wirklichkeitsercheinung gegenüberstellte.

Hübsche Kinderfiguren, rundlich von Formen und sprühend von Leben und Beweglichkeit, gehörten zu dem unentbehrlichen Bestand von Wirkungsmitteln, über die ein Kirchenmaler im siebzehnten Jahrhundert verfügen mußte. Van Dyck hatte viel Gefühl für die Lieblichkeit der Form und des Wesens kleiner Kinder, und er wußte sie mit großem Reiz zu schildern, wenn ihm auch die gesunde Frische Rubensscher Putten unerreichbar blieb. Selten hat er Kinder als alleinigen Bildgegenstand verwendet. Ein reizendes kleines Gemälde mit der Einzelfigur des Jesusknaben besitzt die Dresdener Galerie. Das Bild enthält eine sinnbildliche Darstellung der Erlösung. Der in der Gestalt eines Menschenkindes erschienene Gott tritt auf die Schlange als die erste Erscheinungsform des Bösen; er hebt die Rechte zum Segen über die Menschenwelt, während er mit der andern Hand das Erlösungszeichen faßt. Die irdische Welt ist verbildlicht als eine gläserne Kugel, auf der ein Kreuz steht, — nach einem alten Herkommen, das fortlebt in dem Kalenderzeichen für den Planeten Erde (Abb. 36).

Ein ganzer Schwarm niedlicher Kinder erscheint auf dem meistgefeierten von allen Marienbildern van Dycks, einer Darstellung der Rast auf der Flucht nach Ägypten, die sich in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu St. Petersburg befindet und gewöhnlich als „Madonna mit den Rebhühnern“ bezeichnet wird (Abb. 39). Das ist eine Schöpfung von großem malerischen und dichterischen Reiz. Die heilige Familie hat sich unter einem schattenspendenden Fruchtbaum niedergelassen; Blumen

blühen ringsum, Vögel wiegen sich in den Zweigen und in der klaren Luft, und im sonnigen Lichte tanzt eine Schar kleiner Engel, die Früchte herbeigebracht und zu den Füßen Marias niedergelegt haben, zur Unterhaltung des Jesuskindes einen verschlungenen Reigen. Van Dyck muß die Komposition mehrmals, mit einigen Veränderungen, gemalt haben. Ein Gemälde dieser Art wird unter denen erwähnt, die er für den Erbstatthalter Friedrich Heinrich ausführte. Eines erwarb 1629 König Karl I. von England. Die Königin Henriette Marie besaß ein anscheinend hiervon wieder verschiedenes, eigens für sie gemaltes. Das Petersburger Exemplar ist dasjenige, das der englischen Königin gehörte. Es unter-



Abb. 46. Rinaldo und Armida im Zaubergarten.
Im Louvre-Museum zu Paris. (Zu Seite 64.)

scheidet sich von den übrigen vorhandenen Wiederholungen — von denen vielleicht keine eine eigenhändige Arbeit van Dycks ist — abgesehen von anderen Abweichungen durch das Rebhühnerpaar in der Luft, nach dem es benannt wird, und durch eine große Sonnenblume, die neben Maria bis in die Zweige des Baumes hinaufragt. Die aus Amerika eingeführte Sonnenblume war damals noch etwas ganz Neues in Europa. — In der Sammlung des Schlosses Chantilly, die der französische Staat mit dem Schlosse vom Herzog von Nemours als Vermächtnis bekommen hat, findet sich eine Zeichnung des Engelreigens (Abb. 37). Es mag sein, daß in dem reizvollen Blatt der Entwurf van Dycks zu der Gruppe enthalten ist; doch weckt die allzugenaue Übereinstimmung mit der Ausführung in der „Rebhühnermadonna“ Bedenken gegen diese Annahme.

Den Marienbildern reiht sich ein Gemälde des Louvre-Museums an, das die Begnadigung der reuigen Sünder darstellt. Das Jesuskind steht auf den Knien der Mutter und hört das Flehen der Bußfertigen an, als deren Vertreter König David, Maria Magdalena und der verlorene Sohn sich ihm nahen; Magdalena kniet als Wortführerin nieder, die Blicke der sechs Augen heften sich erwartungsvoll auf Jesus, der ernst auf sie herabschaut; Maria hat einen Blick tiefen Mitleides für die Sünderin. Zwei leuchtende Heiligkeiten beherrschen die malerische Komposition: das nackte Kind mit seiner weißen Windel und der teil-



Abb. 47. Genoveva von Arfé, Herzogin von Croÿ. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanffstaengl in München. (Zu Seite 66.)

weise entblößte Oberkörper der blonden Magdalena. Eine Wiederholung des Bildes bewahrt das Kaiser-Friedrich-Museum in seinem Vorrat (Abb. 40).

Als van Dyck dieses Gemälde entwarf, stand er ebenso sehr im Banne Tizians, wie früher unter der Macht des Rubens. Die Komposition des in der Rubenswerkstatt beliebten Vorwurfes lehnt sich eng an Tiziansche Werke an; und auch die Farbe ist ganz venezianisch. Die erste Ausführung, diejenige des Louvre, muß einer Zeit angehören, wo der junge Maler die Farbentkunst Venedigs, von der er ja bei Rubens schon Proben gesehen hatte, auf ihrem Heimatboden in ihrer ganzen Fülle kennen lernte. Sichtlich unter dem noch ganz frisch wirkenden Eindruck der Werke Tizians entstanden ist das Bild „Christus spricht mit dem geheilten Sichtbrüchigen“ in der Münchener Pinakothek. Das ist unverkennbar ein Versuch, mit dem großen Venezianer in bezug auf Farbenkomposition und Ausdruck zu wetteifern (Abb. 42). Aber merkwürdigerweise liegt dem Versuch



Abb. 43. Herzog Karl Alexander von Croÿ. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstäengl in München. (Zu Seite 66.)

ein älteres, noch unter Rubens' Einfluß entstandenes Gemälde zugrunde, das sich im Buckingham-Palast befindet. Das ist ein prachtvoll durchgebildetes Werk. Vor dem Hintergrunde einer dunklen Wand vier untereinander ganz verschiedene Gestalten: der sein Bettzeug tragende Geheilte, ein Mann aus dem untersten Volke, mit einem hart durchfurchten Gesicht, das mit der nämlichen Sorgfalt beobachtet und gemalt ist, wie die Apostelstudie im Kaiser-Friedrich-Museum oder der mißgünstige Bettler auf dem Saventheimer Altarbilde; der im Rubensschen Sinne gedachte Christus, mit großen, beweglichen Gesichtszügen, deren Lebendigkeit auch bei dem ruhigen und hoheitsvollen Sprechen sich ausprägt, und mit einer Fülle weicher hellbrauner Locken; hinter ihm im Halbschatten ein pharisäischer Frager, und an seiner linken Seite ein Jünger, der sich anstrengt, das Unfaßliche zu fassen. Dazu neben dem Jünger ein Blick ins Weite, ein entzückendes Stückchen Landschaft (Abb. 41). Unverkennbar ist die Münchener Wiederholung aus der



Abb. 49. Der Antwerpener Kaufmann Sebastian Leers.
In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in
München. (Zu Seite 66.)

Absicht hervorgegangen, bei dieser Komposition, die in der Nebeneinanderstellung von Halbfiguren ja schon etwas Tizianisches hatte, die Farbenwirkung zu verbessern durch Anwendung von Kompositionsmitteln, die der Kunst Venedigs geläufig waren. Darum wurde die Wand des Hintergrundes eingeschränkt und die lichte Luft ausgedehnt, so daß ein Gegensatz von hell auf dunkel und von dunkel auf hell stehenden Köpfen entstand. Dabei nahm der Christuskopf mit dem veränderten Umriß ein verändertes Gepräge an, — er erinnert an Tizians Christusköpfe im Pittipalast und in Dresden („Zinsgroschen“). Auch im Ausdruck der Gesichter ist — trotz der im Vergleich zu dem Buckinghamer Gemälde viel geringeren Ausführung — die Absicht deutlich wahrnehmbar, Gedanken und Worte mit geringem Aufwand von Mustelspiel in den Wienern lesbar zu machen, wie das Tizian in Werken wie „Der Zinsgroschen“ so wunderbar vermocht hatte.

Es ist eine selbstverständliche scheinende Annahme, daß, je stärker in einem Gemälde van Dycks die Erinnerung an die großen venezianischen Meister

der Farbe nachklingt, um so näher dessen Entstehungszeit dem Aufenthalt in Italien — wenn sie nicht in diesen selbst fällt — liegen muß. Aber auch diese Annahme ist nicht ganz zuverlässig. Sie wird ebensowenig untrüglich sein wie die andere, der das Altarbild von Courtrai widerspricht, daß alles, was besonders stark an Rubens an klingt, seiner Frühzeit angehören müsse. Ganz seltsam kreuzen sich in manchen Werken van Dycks die Einflüsse. Wenn man die wildbewegte Darstellung der Gefangennahme Simsons in der Liechtenstein-Galerie betrachtet, so möchte man denken, daß van Dyck so viel Kraft und so viel Leben in der Kraft nur in jener Zeit gestalten konnte, wo er noch unmittelbare Einwirkung von Rubens erfuhr. Aber wiederum scheint es undenkbar, daß jemand diese Delila und die Poesie des durchsichtigen Schattens auf ihrem Kopf und Halse hätte malen können, ohne von Tizians Danae die Anregung empfangen zu haben (Abb. 44).

Von Dyck bevorzugte, auch wenn er ohne bestimmten Zweck, aus freier Schaffenslust malte, religiöse Stoffe. Nur selten hat er Vorwürfe weltlichen Inhalts aus der römischen oder — wie den Simson — aus der biblischen Geschichte gewählt. Auch die Mythologie bot ihm nicht viel. Für ihn hatte die antike Götterwelt nicht annähernd mehr eine solche Bedeutung, wie für Rubens. Das lag sowohl in den Anschauungen des jüngeren Geschlechts, dem er angehörte, als

auch in seinem Temperament begründet. In Rubens lebte noch etwas von jenem Geist der Renaissance, der den Heidegöttern und ihrem Gefolge gleichsam ein neues Dasein gegeben hatte; für seine überschäumende Vollkraft waren jene von übermenschlicher Kraft und übermenschlicher Daseinsfreude erfüllten Gestalten, mit denen er Himmel und Erde und Meer bevölkerte, eine so naturgemäße Verkörperung seiner Ideen, daß sie für seine Einbildungskraft sozusagen die Bedeutung von wirklich vorhandenen Wesen hatten, — in ähnlicher Weise etwa, wie im neunzehnten Jahrhundert Moritz von Schwind sagte, daß er an seine Nixen und Erdmännlein glaube. Für van Dyck dagegen war die ganze klassische Götter- und Heldensage weiter nichts als ein großes Nachschlagebuch für Stoffe, welche Gelegenheit zum Malen nackter Figuren gaben, besonders weiblicher, zu deren Darstellung sich sonst nur selten Veranlassung fand.

Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt ein kleines Bild, das von Satyrn überraschte Nymphen darstellt. Das ist unverkennbar ein Frühwerk. Zwei hellhäutige Rückenfiguren von jener Fülle der Formen, die Rubens liebte, in dunkelgrüner Umgebung; die überraschenden Satyrn sind als nebensächliches Zubehör, malerisch fast bedeutungslos, am Bildrande angebracht. Größeren Reiz hat ein Gemälde im Prado-Museum, dem man es ansieht, wie die italienischen Studien zu poetischeren Gestalten auf diesem Gebiete anregen: „Diana und Endymion von einem Satyr belauscht.“ Im Waldesdunkel schlummert die Göttin, von Jagdgerät und Jagdbeute umgeben, auf ihren als Lager ausgebreiteten Gewändern; ihre linke Hand ruht im Arm des Schlafers Endymion. Auch der Jagdhund ist eingeschlafen. Der Satyr schleicht im Dickicht leise heran, ganz verborgen im Schatten; nur ein Arm von ihm kommt in das Licht hervor, ein langer, gerade ausgestreckter Arm, der höhnisch auf die Göttin hinweist, als sollten andere, unsern Blicken noch verborgene Waldgeister darauf aufmerksam gemacht werden, in welcher Lage die sonst so unnahbare Jungfrau hier zu sehen sei. In weichen Tönen entwickelt sich die schöne Farbe des Bildes aus warmen bräunlichen Tiefen (Abb. 43). Wiederholt hat van Dyck das malerisch dankbare Thema behandelt, wie Venus die Schmiede Vulkans besucht zum Bestellen oder zum Abholen der Waffen für Aeneas. In einem Gemälde des Louvre-Museums ist daraus ein sehr wirkungsreiches Dekorationsstück geworden, wie die helle Gestalt der Göttin, in einem halb von unten kom-



Abb. 50. Die zweite Frau des Kaufmanns Sebastian Leers.
In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl
in München. (Zu Seite 66.)

menden Licht, die rösigen Liebesgötter, die sie begleiten, das ruhige Dunkel der Schmiede mit rötlichem Glutschein, braune Männer und blinkende Waffen sich in einer gedrängten Komposition — ohne jeden Versuch zum Schaffen einer glaubhaften Raumvorstellung — vereinigen.

Eine Allegorie, die van Dyck mit halb humoristischer Absicht gemalt hat, gehört insofern zum mythologischen Gebiet, als sie diesem ihre Gestalten entlehnt. Die Zeit stugt der Liebe die Flügel. Das ist der Inhalt des Bildes (Abb. 45), das sich früher in der Sammlung des Herzogs von Marlborough befand, und das seit der Zerstreuung dieser Sammlung wiederholt den Besitzer gewechselt hat. Die Zeit ist verbildlicht durch einen geflügelten Greis. Das ist eine Umwandlung der alten Göttergestalt des Saturnus oder Kronos, die in der Renaissancezeit den Künstlern geläufig wurde und deren Bedeutung zu erklären ist aus dem Anklang des griechischen Namens Kronos an das Wort Chronos (Zeit); bei der Verwandlung des Urvaters in einen Zeitgott wurde die Sichel oder das Weinbergsmesser, das er auf alten Steinbildern führte, in die eindrucksvollere Sense abgeändert. Dieser unbarmherzige, alles niedermähende Alte hat den munteren kleinen Amor über die Knie gelegt und schneidet ihm trotz Schreiens und Zappeln mit einer Schere die Schwungfedern ab. Seine Sense hat er bei dieser Arbeit gelinderen Zerstörens zu Boden gelegt, wo sie sich wie drohend über Amors entfallenen Köcher streckt, und wo ein Totenschädel ihre Bedeutung noch nachdrücklich hervorhebt. Das Bild hat einen sehr großen und eigenen malerischen Reiz in seiner flimmernd weichen Behandlung, in der lebhaften Lichtwirkung des Kinderkörpers und der etwas schwächeren der großen weißen Fittiche auf dem unbestimmten dunklen, durch ein paar Lichtdurchblicke belebten Hintergrund.

Den mythologischen Bildern schließen sich als inhaltsverwandt einige Gemälde an, die nach Tassos „Gerusalemm liberata“, in verschiedenen Auffassungen, die Verstrickung des Helden Rinaldo im Zaubergarten der Armida schildern. Den Stoff hatte schon Rubens aus der vielgelesenen Dichtung als Bildgegenstand herausgehoben. Die schöne Zauberin, die auf einer Erhöhung des blumigen Bodens sitzt und aus dem Lächeln heraus einen forschenden Blick in den Wunderspiegel wirft, und der Held, der mit dem Kopf auf ihrem Schoße ruht und wie betäubt von Liebestrunkenheit sie anschaut; ein dunkler Hintergrund und von üppig dichtem Laubwerk, und ringsum die Lichtgestalten eines Schwarmes von kleinen Liebesgöttern, die in der Lust und auf dem Boden sich neckisch umhertummeln: so setzt sich die von einer reizvollen dichterischen Stimmung erfüllte Schöpfung van Dycks in einem Gemälde des Louvre-Museums, dem bekanntesten seiner Gattung, zusammen (Abb. 46). Van Dyck malte ein Bild dieses Inhalts im Jahre 1629 für einen Kammerherrn des Königs von England, Endymion Porter, der ihn mit der Anfertigung einer für den König bestimmten Arbeit beauftragt hatte. Ein anderes befand sich unter den Gemälden, die er für den Erbstatthalter von Holland und dessen Gemahlin ausführte.

Wie hoch man auch den Wert von manchen der sogenannten Historienbilder, namentlich derjenigen religiösen Inhalts, die van Dyck in den Jahren 1627 bis 1632 entstehen ließ, schätzen mag: sein Bestes gab er auch in diesem Lebensabschnitt, den man als seine Blütezeit betrachten muß, in Bildnissen. Seine außerordentliche Befähigung, die Menschen in überzeugender Ähnlichkeit und zugleich in anprechendster Auffassung wiederzugeben, und solche Darstellungen zu in Form und Farbe gleich abgerundeten wirklichen Kunstwerken — zu eigentlichen Bildern im Malersinne des Wortes — zu gestalten, wurde allgemein anerkannt, und kaum eine Persönlichkeit von irgendwelcher Bedeutung, die in Antwerpen lebte oder vorübergehend dort verweilte, versäumte es, sich von van Dyck malen zu lassen. Wenn man einem der alten Biographen glauben darf, so hatten die Porträts, die er im Haag nach dem Erbstatthalter und dessen Umgebung malte, den Erfolg, daß die Hofleute, Beamten, großen Herren und reichen Kaufleute sich drängten, um ihm

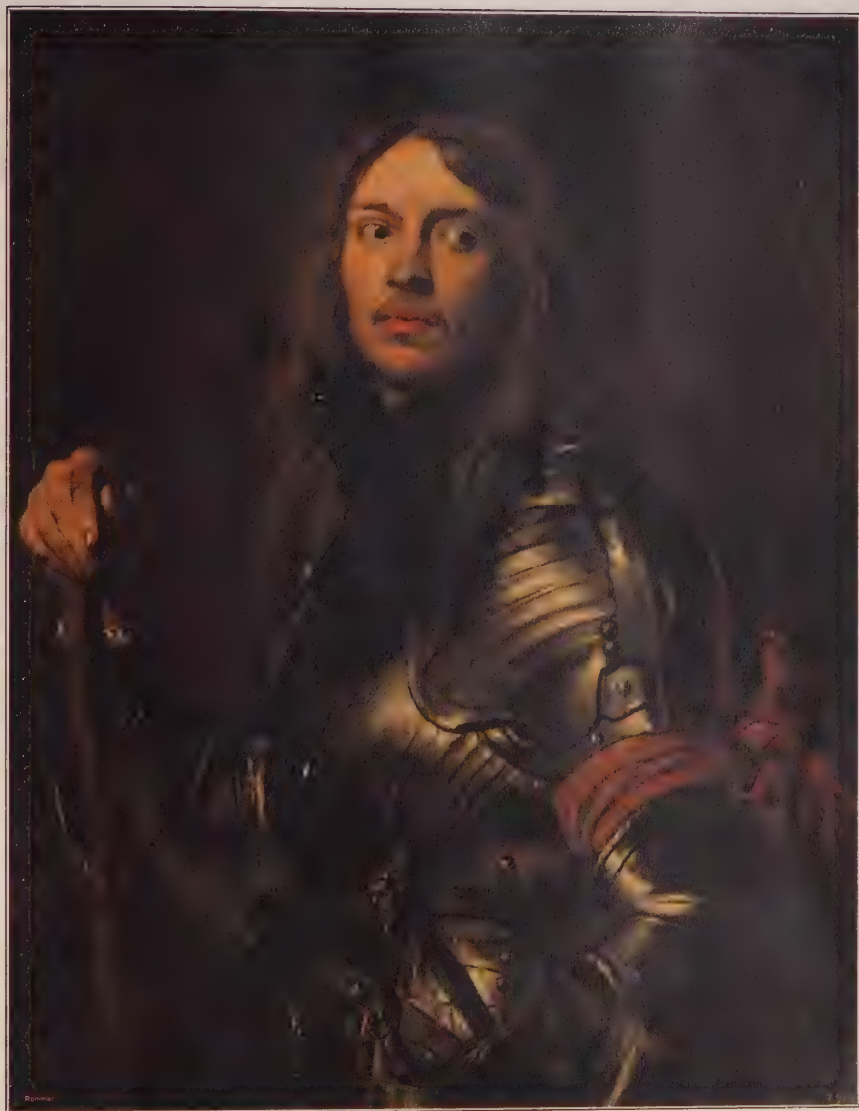


Abb. 51. Bildnis eines Feldherrn. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
(Zu Seite 72.)

zu sitzen, und daß Engländer und Franzosen scharenweise mit dieser Absicht zu ihm kamen. Auch die französische Königin Maria von Medici besuchte ihn bei ihrer Durchreise durch Antwerpen im Herbst 1631 in seiner Werkstatt und saß ihm zu mehreren Bildern. Van Dyck hatte eine glückliche Hand in der Wiedergabe hochstehender Personen. In der Eigenschaft als Bildnismaler fand er bei seiner Landesherrin, der Statthalterin des Königs von Spanien, Infantin Isabella Clara Eugenia, Anerkennung und Ehrung. Er bekam im Jahre 1630 den Titel: „Maler Ihrer Hoheit“, und mit der Hofmalerstelle wurde ein Jahresgehalt von 250 Gulden verbunden.

Aus demselben Jahre, in dem er diese feste Einnahme erhielt, liegt eine andere Nachricht über seine Vermögensverhältnisse vor. Er beteiligte sich an einer Anleihe der Stadt Antwerpen mit einem Betrage von 4800 Gulden und bekam dafür eine jährliche Rente von 300 Gulden.

Das Bildnis der Infantin Isabella stellte dem Maler eine ungewöhnliche und darum doppelt anregende Aufgabe. Die Tochter Philipps II. von Spanien gehörte als sogenannte dritte Schwester dem Orden der Clarissen an, und seit dem Tode ihres Gemahls, des Erzherzogs Albrecht von Österreich, trug sie das Ordenskleid. So ließ sie sich malen, und van Dyck hat ein herrliches Bild geschaffen. In einem Palastraum van Dyckscher Art, mit dämmerigen Schatten, auf einem Teppich von gedämpfter Farbe steht die Fürstin in der schwarz und dunkelbraunen Ordenstracht mit weißem Brusttuch; unter dem schwarzen Schleier schaut das Gesicht einer echten Herrscherin hervor, mit scharfblickenden Augen und willensstarkem Mund; die feinen Hände sind ineinandergelegt. — Es versteht sich von selbst, daß das Bild der Landesherrin, die nur das eine Mal van Dyck ihre Sitzungen gewährte, oft wiederholt werden mußte, ganz oder teilweise. Die Ursausführung befindet sich in der Gemäldesammlung zu Turin.

Die Zeit, wann van Dyck am Hofe der Statthalterin zu Brüssel verweilte, steht nicht fest. Daß er irgendwelche andere Arbeit für sie ausgeführt hätte, wird nicht berichtet. Vom Stadtrat zu Brüssel bekam er die Bestellung, ihn in einem Gruppenbilde zu malen. Das umfangreiche Gemälde, durch das er diesen Auftrag erledigte, wurde nicht nur wegen der sprechenden Ähnlichkeit der Personen und wegen der geschickten Anordnung bewundert, sondern auch wegen des Geschmacks, mit dem sinnbildliche Idealgestalten in die Darstellung eingeflochten waren. Es ist bei der Beschließung von Brüssel im Jahre 1695 dem Feuer zum Opfer gefallen.

Die Menge der meisterhaften Bildnisse, die van Dyck vor dem Ablauf seines dreißigsten Lebensjahres neben der doch auch sehr ansehnlichen Zahl anderer Werke malte, bekundet eine Leichtigkeit des Schaffens, die derjenigen des Rubens nicht nachstand.



Abb. 52. Bildnis eines Unbekannten. In der Königl. Pinakothek zu München.

Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 66.)



Abb. 53. Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg,
Herzog von Jülich und Berg.

In der Königl. Pinakothek zu München.

Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

In deutschen Galerien sind viele ausgezeichnete Beispiele seiner Bildniskunst aus diesem Zeitraum vorhanden. Die größte Zahl findet sich in der Pinakothek zu München. Da ist eine ganze Reihe von stolzen Porträten in ganzer Figur. Der Zeit nach stehen an deren Spitze vielleicht die beiden Gegenstücke, die als Bildnisse des Herzogs Karl Alexander von Croy und seiner Gemahlin Genoveva von Ursé benannt werden (Abb. 47 u. 48). Die Herzogin, die in einem starren Kleide von schwarzem Atlas mit reich gemusterten hellseidenen Einsätzen, mit einer gewissen Steifheit, wie befangen, dasteht, ist dem Maler weniger gut gelungen als der Herzog. Wie dessen wohlbeleibte Gestalt in lebendiger Bewegung an der Schwelle eines Treppenaufganges steht und wie das fleischige, von schwarzen Locken eingerahmte Gesicht uns mit einem freundlichen Blicke anschaut, wie Haltung und Miene die Einladung auszusprechen scheinen, man möge mit ihm seine fürstliche Wohnung betreten: so erscheint der ganze Mann als ein vollendetes Bild der Vereinigung von Vornehmheit und Liebenswürdigkeit. In bewundernswürdiger Weise hat es der Künstler durch die Lebendigkeit seiner Auffassung be-

wirkt, daß, bei aller naturgetreuen Wiedergabe der Körperfülle, die Vorstellung von Schwerfälligkeit nicht aufkommen kann. Wenn die Benennung, die mindestens seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts an diesen Bildnissen haftet, tatsächlich richtig ist, so muß van Dyck sie — was kaum glaublich erscheint — noch vor der italienischen Reise gemalt haben; denn Karl Alexander von Croy starb 1624. — Der hohen Aristokratie gehört gewiß auch der unbekannte Herr an (Abb. 52), der in stolzer Haltung, die Linke unter dem Atlasmantel in die Seite gestemmt, mit dem abgenommenen Hut in der Rechten dasteht und uns fest und ruhig ansieht. Eine eigentümliche, aber wirksame Belebung des farbigen Gesamteindrucks hat der Maler hier durch eine große grüne Hufblattichstaude im Vordergrund angebracht. Die Bildnisse eines schwarzgekleideten Ehepaares, bei denen die Architektur der Hintergründe weniger palastartig gehalten ist (Abb. 49 u. 50), wurden früher ohne rechten Grund als ein Bürgermeister von Antwerpen und seine Gattin bezeichnet; jetzt erkennt man in ihnen den Kaufmann Sebastian Leerse, der 1631 Almosenpfleger der Stadt Antwerpen war, und dessen zweite Frau. Davon ist besonders das Bildnis der Dame, bei der das schwarze Seidenkleid und die reichen Spitzen ein angenehmes Gesicht und hübsche Hände prächtig hervortreten lassen, ein fesselndes Meisterwerk. Als das vornehmste und zugleich als das künstlerisch am meisten ansprechende steht in dieser Reihe von Bildnissen in ganzer Gestalt dasjenige des Herzogs Wolfgang Wilhelm, Pfalzgrafen bei Rhein und von Neuburg (Abb. 53). Das Bild wurde, nach Ausweis des alten Katalogs der Düsseldorfer Gemäldegalerie, im Jahre 1629 gemalt. Wolfgang Wilhelm, seit 1624 Herzog von Berg, legte durch seine Beziehungen zu Rubens und van Dyck den

Grund zu dieser Gemäldesammlung, die durch seinen Enkel Johann Wilhelm zu einer der kostbarsten der Welt ausgestaltet wurde. Der pfalzneuburgischen Sammlung, die vor der Besignahme des Herzogtums Berg durch die Franzosen (1806) nach München gebracht wurde, verdankt die Pinakothek ihren Reichtum an Werken von Rubens und van Dyck. In seinem Bilde steht der Pfalzgraf, in der ganzen Erscheinung ein echter Edelmann, in einer schlicht natürlichen Haltung da; die Linke ruht auf dem Degengriff, die Rechte faßt das Ordensband des Goldenen Blieses. Eine gewaltige gefleckte Dogge an seiner Seite, ein roter Vorhang und ein Stück bräunlichgrauer Architektur hinter der schwarzgekleideten Gestalt, dazu ein Stückchen fühliger Luft: das sind die Mittel, aus denen die Farbenwirkung des wahrhaft fürstlichen Gemäldes geschaffen ist.

Nicht minder bedeutend als malerische Meisterwerke, und fesselnder noch durch das Eingehende, man möchte sagen Freundschaftliche der Auffassung, stehen neben den Bildern hoher Persönlichkeiten die Künstlerbildnisse, von denen die Pinakothek ebenfalls eine vorzügliche Auswahl besitzt. Während dort die stattliche Darstellung in ganzer Figur vom Besteller verlangt oder vom Künstler gewünscht war, hat van Dyck bei diesen immer die Wiedergabe in halber Figur oder in Brustbild vorgezogen. Durch eine gewisse Feierlichkeit der Darstellung unterscheidet sich von den Porträten der nach ihren Lebensjahren van Dyck näher stehenden Künstler



Abb. 54. Der Maler Jan de Wael und seine Frau. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 68.)

das Doppelbildnis des alten Malers Jan de Vael und seiner Gattin. Der siebenzigjährige Herr, der Vater jener beiden Maler, mit denen van Dyck zu Genua in Freundschaft lebte, steht in würdevoller aufrechter Haltung da; seine Miene scheint uns von dem Ernst seines künstlerischen Willens während eines langen Lebens zu erzählen, und seine Wendung nach der Gattin hin mit der sprechenden Handbewegung scheint uns zu sagen, eine wie treue Stütze er in vierzigjähriger Ehe an dieser braven Frau gefunden habe, deren vertrocknetes, vergilbtes Gesicht die Spuren vieler Sorgen und Mühen trägt (Abb. 54). Ebenfalls mit seiner Gattin ist der Bildhauer Colyns de Nole gemalt, aber nicht in einem Rahmen vereinigt, sondern in zwei Gegenständen. Die beiden Bilder gehören dicht nebeneinander. Mit einer gewissen Behäbigkeit sitzt Colyns im Lehnstuhl neben einem Tisch, auf dem eine Papierrolle liegt — wohl kein Skizzenblatt, sondern ein Schriftstück. Colyns hatte als Obmann der St. Lukasgilde — das wurde er 1627 — auch schriftlich zu arbeiten. Die Stellung erscheint so vollkommen zwanglos, als hätte van Dyck sie festgehalten wie der Freund sie ihm von selber bot; etwas Ausgezeichnetes ist es, wie durch die Ruhe des Augenblickes mit ihrem Behagen und die Miene der Zufriedenheit hindurch ein von Natur lebhafteres Temperament spricht, im Gesicht und in der ganzen Haltung des Mannes und namentlich auch in der tätigkeitsgewohnten, jetzt auf der Stuhllehne rastenden Hand des Künstlers (Abb. 55). Colyns' Gattin sitzt ebenfalls im Lehnstuhl; in einer Haltung, die so ungezwungen ist wie nur möglich bei jemand, der das Bewußtsein, vom Maler beobachtet zu werden, nicht los wird. Sie ist noch ziemlich jung; aber ihre Schönheit beginnt der Einwirkung von Kummernissen zu unterliegen. Ein Töchterchen



Abb. 55. Der Bildhauer Colyns de Nole.

In der Königl. Pinakothek zu München.

Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

schmiegt sich an den Arm der Mutter und sieht mit einem fast scheuen Blick zur Seite; das Kind bringt ein außerordentliches Leben in das Bild. Mutter und Tochter zeigen sich in festlichem Anzug, aber der Prunk schädigt nicht die bürgerlich schlichte Auffassung, die das Gemälde besonders ansprechend macht. Mit überzeugender Wahrheit, in einer Haltung und in einem Ausdruck, die ihm gewiß gewohnheitsmäßig waren, steht der Kupferstecher und Kupferstichhändler Karl de Wallery in seinem Bildnis vor uns; blond, fleischig, gesund und phlegmatisch, mit einer zierlichen, wohlgepflegten Hand, die er über dem künstlerisch um die Schulter geworfenen Mantel zur Schau stellt (Abb. 56). In einem kostbaren Kabinettstück von ganz kleinem Maßstabe ist der Schlachten- und Landschaftsmaler Peter Snayers abgebildet, der mit seinem schnurrbärtigen Gesicht unter dem breitkrempigen Hut selbst wie einer der Kriegerleute aussieht, die er zu malen liebte; er hat den Kopf etwas gehoben, so daß die Lider sich halb über

die beobachtenden Augen senken, wie einer, der von einem weiten Gesichtsfeld nach Malerart den Eindruck aufnimmt. Van Dyck hat mit Snayers, der sieben Jahre älter war als er, einmal gemeinschaftlich gearbeitet. Die Pinakothek besitzt ein großes Bild, in dem Snayers die Schlacht bei Martin d'Eglise — Heinrichs IV. von Frankreich Sieg über den Herzog von Mayenne — dargestellt und van Dyck die großen Figuren des Vordergrundes ausgeführt hat. Für den Schlachtenmaler war die Aufgabe mehr vom militärischen als vom künstlerischen Gesichtspunkte aus gestellt; er hat, um das Schlachtfeld und die Truppenbewegungen möglichst übersichtlich zu zeigen, den Horizont in doppelter Reiterhöhe angenommen; und van Dyck hat sich bemüht, möglichst viel malerisches

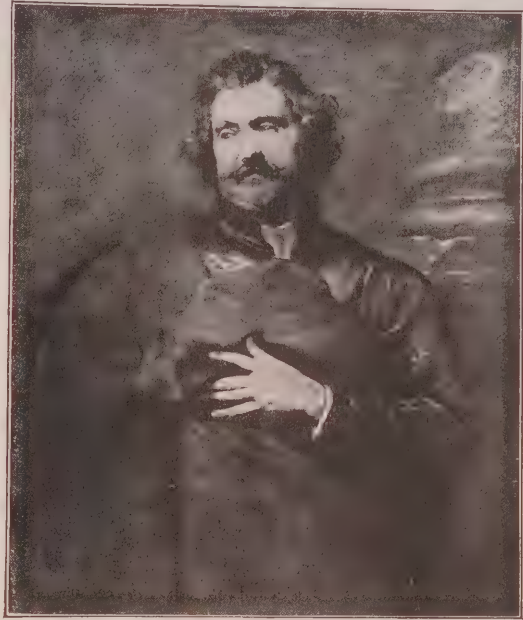


Abb. 56. Der Kupferstecher Karl de Mallery.
In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl
in München. (Zu Seite 68.)

Leben in die Sache zu bringen durch die stolze Erscheinung des auf einem Schecken reitenden Königs, der mit einem kleinen Gefolge das Feld überschaut und eben einer Reiterjagd Befehl erteilt zum Eingreifen in den Kampf des Fußvolkes. — Den Bildnissen von Vertretern der bildenden Kunst reiht sich dasjenige eines Musikers an: Heinrich Liberti aus Groningen, Organist an der Antwerpener Kathedrale, wird uns vorgeführt als ein schönheitsbewußter Jüngling, der, mit einer großen Goldkette geschmückt, mit einem Notenblatt in der Hand, sich in weicher Bewegung an eine Kirchensäule lehnt und sich mit geziertem Ausdruck das Aussehen eines Weltentrückten gibt. Man kann freilich in Zweifel darüber bleiben, ob die Verantwortung für diese gekünstelte Auffassung nicht mehr dem Maler als dem Musiker zur Last fällt (Abb. 57).

Als eine Erscheinung von ganz anderer Art steht zwischen den Bildnissen flandrischer Künstler in der Pinakothek das Kniestück des Marquis von Mirabel; der noch sehr jugendliche Herr mit einem ausgeprägten spanischen Rassekopf hält sich regungslos ruhig, die Hand hängt lässig über dem Degengriff.

Das Städelsche Kunstinstitut zu Frankfurt am Main besitzt ein Künstlerbildnis in der Halbfigur des Malers und Kunsthändlers Heinrich du Bois aus Antwerpen. Der steht in ganz einfacher malerischer Wirkung vor einem schlichten graubraunen Hintergrund, die linke Hand hat er unter dem Mantel, die rechte bewegt er wie erklärend.

Ausnahmsweise hat van Dyck einmal einen Kunstgenossen mit Kennzeichnung des Berufes gemalt. Das Bild ist in der Gemäldegalerie zu Augsburg und zeigt den Maler Andreas van Ertvelt. Der sitzt mit einem Mäntelchen über der Schulter vor der Staffelei und malt ein Schiff im Sturme, das im Hinter-

grunde wie etwas Wirkliches zu sehen ist; ein großer gefleckter Hund liegt ihm zu Füßen.

Die Kasseler Gemäldegalerie besitzt zwei Bildnisse in ganzer Figur, die neben dem Snyderschen Eheporträt aus der voritalienischen Zeit und neben dem italienischen Edelmann wieder einen Höhepunkt von van Dycks Bildniskunst zur Anschauung bringen. Der wunderbare goldige Ton, wie er das Bild des Italieners einhüllt, ist wieder einer kühleren Gesamthaltung gewichen; das entspricht den Beleuchtungsverhältnissen der Länder diesseits der Alpen, wo man dem kalten Tageslicht gern ungedämpften Einlaß in die Wohnungen gibt. Und stärkere



Abb. 57. Der Organist Heinrich Liberti. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstäengl in München. (Zu Seite 69.)

Gegensätze von Hell und Dunkel sind wieder angewendet; das entspricht der Notwendigkeit, die Gemälde wirken zu machen in dem Licht, das von einem während des größten Teiles des Jahres trüben Himmel ausgeht. Andererseits sind die Gemälde auch wieder ganz verschieden von jenem Doppelbildnis aus der ersten Antwerpener Zeit, wo die über das Natürliche hinaus gesteigerte Leuchtkraft des Fleisches, im Verein mit einem fließenden Hinsetzen der Farben in langen Pinselstrichen, noch an Rubens erinnert. Hier ist nichts mehr Rubens und nichts Tizian, hier ist van Dyck eben ganz er selbst. Die beiden Gemälde haben von alters her als zusammengehörige Abbilder eines Ehepaares gegolten; doch besitzen sie nicht diejenige Gleichartigkeit in der Kraftwirkung der Farbe, die man bei Bildern, welche als Gegenstücke nebeneinander hängen sollen, liebt. Der Herr, der da mit

einer Gebärde des Sprechens, fast wie ein Redner, vor uns steht, hat jedenfalls ein hohes öffentliches Amt bekleidet. Er trägt über dem schwarzen Atlasanzug eine lange Robe von leichter Seide. Das Seidenschwarz mit seinen grau glänzenden Lichtern, eine Wand von warmem bräunlich-grauen Ton, in der oben links am Bildrande sich ein schmaler Durchblick in das Freie öffnet, und das



Abb. 58. Bildnis eines älteren Herrn. In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

dunkle Grün eines an der rechten Seite des Bildes bis zum Boden herabhängenden seidenen Vorhanges vereinigen sich zu einem Dreieck von vornehmer, ernster Wirkung, aus dem sich die Helligkeiten des von braunem Haar eingefassten Gesichts und der Hände — das warme Fleisch von kühlem Weißzeug begleitet — lebhaft herauslösen (Abb. 58). Bei dem Damenbildnis ist die Farbestimmung ebenso vornehm, aber reicher, festlicher. Ein Vorhang von roter Seide fällt auf die Lehne eines rotgepolsterten Sessels herab, unter dem ein Smyrnateppich liegt.

Von dieser roten Masse, die zu gesteigerter Lebhaftigkeit der Wirkung gebracht wird dadurch, daß man über dem schräg fallenden Vorhang in die dunkelblaue Luft und auf die grünen Blätter eines Feigenbaumes sieht, heben sich die hellen Töne des Kopfes, den ergrauendes blondes Haar, in Löckchen gekräuselt, umgibt, der rechten Hand, welche die Handschuhe lose haltend auf der Stuhllehne liegt, und des mit reichen Spitzen besetzten durchsichtigen Weißzeuges von Kragen und Manschette, sowie das tiefe Schwarz des Atlaskleides klar und prächtig ab. An der andern Seite der Figur, der Schattenseite, kommt das Rot nicht wieder zum Vorschein, und die Töne verlieren sich weich in einem dunklen graubraunen Hintergrund.

Ein sehr bemerkenswertes malerisch komponiertes Doppelporträt in ganzen Figuren ist im herzoglichen Museum zu Gotha vorhanden. Frau Charlotte Butkens, geborene Smit van Cruyning ist mit ihrem Sohne darauf dargestellt. Die stattliche Dame, in großer Festkleidung, mit Straußfedernfächer, überreicht dem etwa sechsjährigen Jungen, dessen leichte Blödigkeit reizend wiedergegeben ist, ein in Herzform gefaßtes Wappen, — es ist wohl ihr Familienwappen, das der Sohn trotz seines schlichtbürgerlichen Vaters zu führen berechtigt sein soll.

Die Gemäldegalerie zu Dresden hat neben den Bildnissen aus der früheren Antwerpener Zeit auch solche aus der späteren, mehrere lebendige Brustbilder von Herren und ein schönes Paar Halbfiguren, Herr und Dame in festlicher Kleidung. Alles aber, was sie an van Dyck-Bildern besitzt, wird überboten durch das prachtvolle Porträt eines unbekannten Truppenführers in Halbfigur. Der noch ziemlich jugendliche Herr, mit leichtem Schnurrbart über den vollen Lippen, trägt sein langes braunes Haar nach einer um 1630 bei Kriegsleuten beliebten Mode auf der linken Seite zusammengeknüpft; er hat eine sehr schöne, aber für die damalige Zeit altmodische Rüstung angelegt — vielleicht ein Erbstück aus dem sechzehnten Jahrhundert — und um den linken Oberarm die spanische Feldbinde geschlungen. Er hat die Rechte hoch aufgestützt auf den Feldherrenstab und wendet mit einem fast herausfordernden Stolze sich um. Die schwarzbraunen Augen gehen weiter in der Bewegung als der Kopf, vorbei an dem Beschauer, dem das Gesicht sich zudreht. Durch dieses Mittel hat der Künstler ein höchstes Maß von Lebendigkeit erreicht. Und Leben blüht aus der ganzen Erscheinung, die wie funkelnd aus dem schlichten dunklen Grund hervortritt. Ein sehr treffendes Wort — von einem berühmten jetzt lebenden Maler wurde es gesprochen — nennt als die hervorstechendste Eigenschaft van Dyckscher Bildnisse die, daß man vor ihnen den Eindruck empfängt, sich in tadellos guter Gesellschaft zu befinden. Bei dem jungen Feldherrn hat der Künstler erheblich mehr gesehen, erfaßt und wiedergegeben als vornehme Äußerlichkeit. In diesem Kopf steckt eine großartige Schilderung des Mannes schneller Tat, der zu jeder Stunde bereit ist, sein Leben zu wagen und zu verlieren, und entschlossen, jeden Augenblick des Daseins mit vollen, heißen Zügen zu genießen (Abb. 51).

Die Heerführer jener kriegerisch so wild bewegten Zeit zu porträtieren, mußte für den Maler eine besonders dankbare Aufgabe sein. Wenn jemand so gewöhnt war malerisch zu sehen, wie van Dyck, so bot schon jeder Harnisch ihm neue Anregungen für die Bildwirkung. Die Eisenrüstung wurde ja damals von den höheren Offizieren noch überall getragen, wo es darauf ankam, äußeres Ansehn zu entfalten, wenn man auch längst wußte, daß sie im Felde als Schutz gegen Kugeln keinen großen Wert hatte. Und in den wetterharten Gesichtern prägten sich mancherlei Züge aus, die nicht hinter kühler Vornehmheit verschwinden konnten oder sollten. Das richtige Bild eines rauen Kriegsmannes hat van Dyck geschaffen, als der Graf Heinrich van den Bergh sich von ihm malen ließ. Das geschah wahrscheinlich in Brüssel, als van Dyck dort war, um die Regentin zu porträtieren. Graf Bergh liebte den Krieg um des Krieges willen; er war mit dem Hause Oranien verwandt, aber der spanische Kriegsdienst erschien ihm inter-



Abb. 59. Graf Heinrich van den Bergh. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

essanter als der holländische. Er war mit dabei, als Spinola die Festung Breda zur Übergabe zwang (1625), und bald nachher, nach dem Rücktritte Spinolas, führte er an dessen Stelle den Oberbefehl über die spanische Streitmacht in den Niederlanden. Später ist er trotzdem zu den Holländern übergegangen, und in England hat er geendet. Van Dyck hat den Höchstkommmandierenden in einem Bilde von halber Figur wie im Augenblicke einer Befehlserteilung aufgefaßt. Der Kopf und der scharfe, gerade Blick wenden sich nach einem seitwärts gedachten Empfänger des Befehls; der energisch vorgestreckte linke Arm, den die rote spanische Feldbinde umgibt, und der ausgestreckte Zeigefinger begleiten nachhaltend das eben gesprochene Wort; die Rechte hält mit festem Griff den Feldherrenstab. Der Graf ist im Freien befindlich gedacht, — ohne daß die Beleuchtung des Bildes auf diesen Gedanken Rücksicht nimmt. Darum ist der Hintergrund zu



Abb. 60. Der Maler Kaspar de Crayer. In der Fürstl. Liechtensteinschen Galerie zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Franz Sanfttaengl in München.

einer braunen Felswand ausgearbeitet, an deren überhängender Kante vorbei man ins Weite sieht, auf eine Burg mit starken Türmen und Mauern und auf eine darüber liegende Bergfeste; Pulverdampf füllt das Tal und umzieht die Höhe. Das Gemälde ist in das Prado-Museum gekommen. Es fesselt den Blick des Beschauers durch seine Farbigkeit innerhalb eines schönen warmen Tones (Abb. 59).

Im Prado-Museum nehmen auch ein paar Künstlerbildnisse von Dyck die Aufmerksamkeit in Anspruch. Da ist der einarmige Maler David Ryckaert, in einen Pelzmantel gekleidet, als Kniestück gemalt, farbig in goldbräunlichem Ton, und ein schwarz gekleideter Musiker — ebenfalls Kniestück —, der eine eigentümlich gestaltete Laute spielt. Die halten beide auch in dieser an Meisterwerken ersten Ranges reichen Sammlung als ausgezeichnete Bilder stand.

Einen Schatz von Werken von Dyck besitzt die Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldesammlung zu Wien. Unter den Künstlerbildnissen ragt hier das des Malers Kaspar de Crayer hervor, ein Meisterstück von zu voller Körperhaftigkeit durchgebildeter Ausführung, mit einer wundervollen Hand (Abb. 60). Das vorzüglichste aber ist das Bildnis einer jungen Dame aus Antwerpen, Maria Luisa de Tassis (Abb. 26). Die dem Maler hier gestellte Aufgabe war allerdings ungewöhnlich

dankebar: eine sehr anmutige Erscheinung in einem sehr kleidsamen und malerischen Anzuge nach der französischen Mode, die seit etwa 1625 bei den Damen der höheren Stände die einheimische formenerdrückende Tracht verdrängte, die sich mehrere Jahrzehnte hindurch in der Mode behauptet hatte (vergl. Abb. 16). Die Kleidung von Maria Luísa de Tassis — schwarzer Atlas und weiße Seide, Schleifen und feinste Spitzen, Schmuck von Perlen, Gold und Edelsteinen — ist sehr reich. Aber all dieser Reichtum ist, stofflich und malerisch, nur der wertvolle Rahmen für den köstlichen Inhalt, das junge, schöne, liebenswürdige Weib. Es gibt wenige Damenporträts, die man diesem zur Seite stellen dürfte.

Neben den mit reichen Mitteln wirkenden Prunkstücken malte van Dyck auch in der späteren Antwerpener Zeit bisweilen Bildnisse von ganz schlichter Komposition, Brustbilder mit schmucklosem schwarzen Anzug auf leerem dunklen Hintergrund. Mit höchster Kunst entwickelte er vollendeten malerischen Reiz allein durch die Art, wie er ein lebensvolles Gesicht aus dem umgebenden Dunkel



Abb. 61. Bildnis eines Kindes. Im Museum zu Antwerpen.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E.,
Paris und New York. (Zu Seite 76.)

herauskommen ließ. Bei dem schönsten Porträt dieser Gattung, das Rubens' Freund Cornelius van der Geest darstellt und das in dem sprechenden und zugleich so anspruchslos wie etwas Selbstverständliches gegebenen Ausdruck des blassen, klugen Gesichtes und in dem tiefen malerischen Zauber, bei größter Einfachheit der zusammenwirkenden Farben, etwas in seiner Art Vollkommenes ist (in der Nationalgalerie zu London), können über die Frage, ob es in dieser Zeit gemalt wurde, Zweifel bestehen. Aber ein Gemälde im Antwerpener Museum, früher Martin Pepyn, jetzt P. Finck benannt, das sich durch eine ähnliche Schönheit in der Einfachheit auszeichnet, trägt die Jahreszahl 1632.

Ein Kinderbildnis im Museum zu Antwerpen zeigt, daß van Dyck, wie er in jungen Jahren dem Snayers seine Mithilfe lieh, so auch einmal die guten Dienste eines jüngeren Kunstgenossen annahm. Die Laune eines Bestellers, oder einer Bestellerin, veranlaßte ihn, ein zweijähriges Kind als Jäger zu malen. Er hat aus dem wunderlichen Einfall ein köstliches malerisches Kunstwerk werden lassen. Der drollige kleine Weidmann, ein gesunder, rundlicher Junge, ist auf eine Höhe gestellt, von der man unter wolffiger Luft weit über das flache Land auf die fern am Horizont ragenden Türme von Antwerpen sieht. Er hat ein Damastkleidchen mit spitzer Taille und Schleifenauspuß an — die Damenmode war damals mitbestimmend für die Kinderkleidung — und trägt über dem Kinderhäubchen einen mit fecker Schiefheit aufgesetzten schwarzen Hut mit wallenden weißen Straußenfedern. Dem Stolz in Haltung und Ausdruck des Kopfes entspricht das Aufsetzen der rechten Hand auf die Hüfte, an der eine Weidmannstasche hängt. Auf der behandschuhten Linken hockt ein Falke, und zugleich hält die kleine Faust einen langhaarigen Hühnerhund und einen glatten Windhund an der Leine. Künstlerische Weisheit bewog den Maler, den Falken und die Hunde im Maßstab kleiner zu halten als das Menschenkind; in natürlicher Größe



Abb. 62. Gustav Adolf von Schweden. Braun in braun gemalte Vorlage für den von Paul Pontius ausgeführten Kupferstich der Ikonographie. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 76—79.)

würden die Tiere unnatürlich wirken neben dem kleinen Jäger. Die Hunde werden an der Art, wie sie gemalt sind, als Arbeit des Tiermalers Jan Jyt, eines Schülers von Snyders, erkannt, der, 1611 geboren, etwa zwanzig Jahre alt gewesen sein wird, als er diese Aufgabe von van Dyck bekam. Selbstredend gehören die Tiere dem jungen Künstler nur der Ausführung nach an; ihre Stellung im Bilde und die Wirkung ihrer hellen und dunklen Flecken sind Wesensbestandteile der von van Dyckersonnenen malerischen Komposition (Abb. 61).

Die wachsende Zahl der Bildnisse von Fürstlichkeiten und von Berühmtheiten auf den Gebieten des Staatswesens, der Wissenschaften und der Künste brachte den Meister auf den Gedanken, in einem großen Kupferwerk die Porträte von solchen Personen, die Gegenstand des allgemeinen Interesses der Zeitgenossen waren, zu veröffentlichen. Mit Benutzung

von Bildern, die er gemalt hatte, oder in neuem Entwürfe eigens für den Zweck, fertigte er Vorlagen für die Kupferstecher im Ausführungsmaßstab an; meistens als braun in braun gemalte Bildchen, bisweilen als Tuschzeichnungen. Beim Größerverwerden des Unternehmens nahm er Schüler zu Hilfe, denen er die Ausarbeitung eines Teiles der Kupferstichvorlagen übertrug. Für die Ausführung standen ihm ausgezeichnete Kräfte zur Verfügung an den Stechern, die Rubens herangezogen und durch seine Leitung und Aufsicht geschult hatte. Die Herausgabe des Bildniswerkes, der „Ikonographie“, übernahm der Kupferdrucker Martin van den Enden. In dessen Verlage erschienen nach und nach in der Zeit zwischen 1630 und 1641 achtzig Stiche nach van Dycks Bildnisvorlagen. Der Meister wirkte bei der Kupferstichausführung mit. Nicht nur durch Nachsehen und Verbessern der Arbeiten; sondern

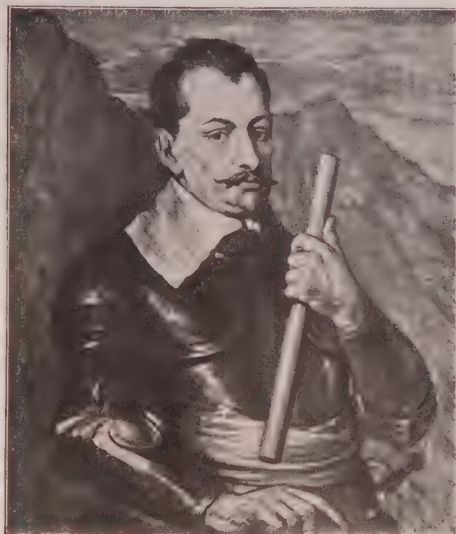


Abb. 63. Wallenstein. Braun in braun gemalte Vorlage für den von Peter de Jode d. J. ausgeführten Kupferstich der Ikonographie. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 76—80.)

auch dadurch, daß er bei einigen Bildnissen eigenhändig einen Anfang auf die Kupferplatte brachte. Bald war es eine leichte Aufzeichnung, die er mit der Raderndel angab; bald führte er den Kopf vollständig in Radierung aus und ließ das übrige; oder er vereinigte Ausführung des Kopfes und Skizzierung der Figur (Abb. 68, 69, 70), und dann ging er bisweilen noch weiter (Abb. 71), bis zur malerischen Anlage des Ganzen mit Raderndel und Ätzwasser (Abb. 72). Eine vollständige Buchausgabe kam erst nach seinem Tode an die Öffentlichkeit. Sie wurde, da auch van den Enden inzwischen gestorben war, durch Gilles Hendrick in Antwerpen 1645 herausgegeben. Das Werk war durch Einreihung von fünfzehn Radierungen von Dyck, die dieser noch nicht für herausgabefähig gehalten hatte, und durch einige nachträglich ausgeführte Stiche auf 101 Blätter mit Einschluß des Titels gebracht. Das Titelblatt zeigt auf einem Sockel die Büste von Dyck; die Vorderfläche des Sockels trägt in lateinischer Sprache die Schrift:

„Bildnisse

von Fürsten, gelehrten Männern, Malern, Kupferstechern, Bildhauern und von Liebhabern der Malerkunst, hundert an der Zahl:

von Anton van Dyck,

Maler, nach dem Leben angefertigt

und auf seine Kosten in Kupfer gestochen.“

Das Werk ist mehrmals neu aufgelegt worden. Dabei wurden wiederholt einzelne Bildnisse durch neue ersetzt. Aus diesen späteren Vermehrungen und daraus, daß unter den ersten Drucken von van Dyck eigenhändigen Radierungen verschiedene Plattenzustände vorkommen, die von den Kupferstichsammlern alle besonders gezählt werden, erklärt sich die Ungleichheit in den Angaben über die Zahl der zur Ikonographie gehörigen Blätter. Mit Hinzurechnung der spätesten



Abb. 64. Rubens. Nach van Dyck gestochen von Paul du Pont.
Aus der Monographie. (Zu Seite 76–80.)

Ergänzungen werden über 190 Stiche zu ihr gezählt.

Das Titelblatt, das Gilles Hendricx durch Jakob Neefs, einen jüngeren, erst durch diesen Verleger zu dem Werke herangezogenen Kupferstecher ausführen ließ, ist nicht gerade geschmackvoll gefunden. Der runde Sockel, der das Bildnis des Meisters trägt, ist oben mit einem Wappen zwischen Lorbeerzweigen, an den Seiten mit den herauswachsenden Büsten von Minerva und Merkur und unten mit einer Kartusche verziert, die der Adresse des Verlegers als Rahmen dient; aus der Kartusche ragen eine Tuba und der Merkursstab hervor, zur Wiederholung des durch die beiden Götterbilder ausgesprochenen Gedankens von der Verbindung des Künstlerruhmes und des Geschäfts. Aber in dieser wenig ansprechenden Einfassung enthält das Blatt eine künstlerische Kostbarkeit ersten Ranges: der Kopf der Büste ist das Selbstbildnis, das van Dyck für die Monographie

radirt hat, — sprühendes Leben in jedem Strich. Erste Abdrücke von dieser Radierung, die vor der Benutzung der Platte zum Buchtitel als Probedrucke gemacht sind — sie zeigen nur den Kopf mit einer Andeutung des Kragens —, gehören begreiflicherweise zu den größten Seltenheiten. Van Dyck hat sich hier mit einer Kopfhaltung und einem Ausdruck abgebildet, die übereinstimmen mit einem gemalten Selbstporträt im Louvre-Museum. Der Kopf zeigt sich in einer Dreiviertelansicht mit Rückwärtswendung, so daß der Blick sich über die Schulter auf den Beschauer richtet. Die Stellung wirkt an sich schon hochmütig; das wird gesteigert durch einen Hauch von kühler Vornehmheit, der über dem ganzen Gesichte liegt, und zugleich gemildert durch eine verbindliche Liebenswürdigkeit, die aus Mund und Augen spricht (s. Titelbild). Das Porträt im Louvre, bei dem der Maler seine schöne Blondheit durch einen dunkelgrünen Samtanzug sehr vorteilhaft gehoben hat, zeigt wohl als eines der frühesten diese Auffassung, die van Dyck als die kleidsamste Form für seine Selbstbildnisse erschien.

Die hundert Bilder der Hendricx'schen Ausgabe der Monographie sind so geordnet, daß zuerst eine Reihe von Fürsten, Fürstinnen und Feldherren kommt; ein paar nicht fürstliche Damen sind dieser vornehmsten Gruppe angeschlossen.

Mit dem 22. Blatt beginnt eine aus 12 Bildern bestehende Folge von Geistlichen, Schriftstellern, Rechtsgelehrten und anderen in öffentlichem Dienste wirkenden Männern. Dann kommen 62 Künstlerbildnisse. Bei deren Auswahl hat der Vaterlandssinn mitgesprochen. Die größte Mehrzahl dieser von dem Meister mit sichtlich Vorliebe gestalteten Porträte zeigt Maler, Kupferstecher, Bildhauer, die als seine Zeitgenossen in den spanischen Niederlanden, und besonders in Antwerpen wirkten; dazu kommen einige holländische Meister und ein paar Ausländer. Viele Träger bleibenden Ruhmes stehen hier in lebensvoller Erscheinung vor dem Beschauer. Mancher auch, der damals für würdig befunden wurde, einen Platz in der Sammlung von Berühmtheiten zu finden, zählt heute zu den halb oder ganz Vergessenen. Den Schluß der Bildnissammlung machen sechs Männer, deren Ruhmestitel es war, Kunstfreunde zu sein.

Die Angabe des Titels der Ikonographie, daß die Bildnisse nach dem Leben aufgenommen seien, erleidet eine kleine Einschränkung. Die Reihe von Bildnissen berühmter Zeitgenossen würde das Publikum nicht völlig zufriedengestellt haben, wenn diejenigen Persönlichkeiten darin vermißt wurden, die in den Jahren, wo der Dreißigjährige Krieg am heftigsten tobte und durch seine Wechselfälle die Gemüther auch der entfernter Stehenden in aufregender Spannung hielt, wohl am öftesten von aller Welt genannt wurden. Darum nahm van Dyck auch die Bildnisse von Wallenstein, Gustav Adolf, Tilly in die Sammlung auf, obgleich er niemals Gelegenheit gehabt hat, einen dieser Kriegshelden persönlich zu sehen. Er mußte sich, um sie zu malen, der Abbildungen bedienen, welche von Deutschland aus in großer Zahl, wenn auch größtenteils als recht unkünstlerische fliegende Blätter, auf den Markt gebracht wurden. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn solche Porträte nicht jenes Maß von überzeugender Ähnlichkeit besitzen, das sonst den Bildnissen des Meisters innewohnt; es bleibt staunenswürdig, wieviel Glaubhaftigkeit er den Gestalten einzuhauchen vermocht hat, wenn er es übernahm, in eigenhändiger Arbeit dasjenige zu Form und Leben zu bringen, was er aus den ungenügenden Vorbildern herausjah (Abb. 62). Selbst wenn er die Ausarbeitung der Vorlage einem Schüler überließ, kam, mochte auch das Leben geringer bleiben,



Abb. 65. Der Maler Kaspar de Crayer. Nach van Dyck gestochen von Paul du Pont. Aus der Ikonographie. (Zu Seite 76–80.)

immer etwas von seinem malerischen Sinn hinein (Abb. 63). Von den braun in braun gemalten Vorlagen für die Ikonographie sind etwa fünfzig erhalten. Mehr als die Hälfte davon besitzt der Herzog von Buccleugh zu London; zehn sind in der Pinakothek zu München. Unter den erhaltenen ist die Zahl der von Schülern gemalten gering im Verhältnis zu den eigenhändigen.

Unter den Kupferstechern, die im Auftrage van Dycks für die Ikonographie arbeiteten, steht der Zahl der Stiche nach an erster Stelle Paul du Pont (Paulus Pontius), Antwerpener von Geburt, vier Jahre jünger als van Dyck, Schüler des Lukas Vorsterman, des berühmtesten im Kreise der von Rubens geschulten Stecher. Er hat mehrere Gemälde van Dycks durch schöne, der Empfindungsweise des Meisters trefflich nachkommende Kupferstiche vervielfältigt, darunter die beiden Bilder aus der Kapelle der Unvermählten und die Beweinung Christi aus der Beghinenkirche. In der Ikonographie eröffnet das von ihm gestochene Bild des Rubens die Reihe der Künstlerbildnisse (Abb. 64). In anderen Blättern hat er noch besser als in diesem befundet, wie glänzend er mit seiner Grabstichelarbeit der van Dyckschen Lebendigkeit gerecht werden konnte (Abb. 65). Lukas Vorsterman, der jung aus Holland nach Antwerpen gekommen war, hat seinem Beinamen „der Maler mit dem Grabstichel“ in vielen Blättern der Ikonographie Ehre gemacht. Sein Name steht unter fünfundzwanzig Bildnissen; eines davon ist das Selbst-



Abb. 66. Der Maler Jordaens. Nach van Dyck gestochen von Peter de Jode. Aus der Ikonographie. Druck der ersten Ausgabe. Mit dem Namen des Verlegers M. van den Enden und dem Vermerk des Schutzes gegen Nachdruck. (Zu Seite 76–80.)

porträt van Dycks, das Vorsterman in Grabstichelarbeit ausführte als Ersatz für die zum Titelblatt verwendete Radierung des Meisters. Auch der in der Rubensschule als ein nicht mehr junger Mann zu höchster Meisterschaft der Kupferstecherkunst gelangte Frieze Schelte a Bolswert, der nach den Kreuzigungsbildern der Dominikanerinnen-Kirche zu Antwerpen und der Michaelskirche zu Gent, nach der Dornenkrönung und nach andern Gemälden van Dycks schöne Stiche ausgeführt hat, ist für die Ikonographie tätig gewesen. Unter verschiedenen jüngeren Stechern, die für das Bildniswerk arbeiteten, zeichnet sich Peter de Jode, zu dessen späteren Werken eine vorzügliche Wiedergabe des Gemäldes „Rinaldo und Armida“ gehört, durch mehrere lebendig malerische Blätter aus (Abb. 66). In London fand van Dyck einen geschickten Stecher niederländischer

Herkunft, Robert van Voerst, der einige Bildnisse, darunter das des gefeierten englischen Baukünstlers Inigo Jones, in einer eigentümlichen gefälligen Weise ausführte.

Die in der Monographie vereinigten Grabstichelarbeiten sind fast alle Meisterwerke ihrer Art. Das Kostbarste der Sammlung aber bleiben die von van Dyck selbst geätzten Blätter. Es ist erstaunlich, mit welcher Gewandtheit van Dyck die so selten von ihm benutzte Radier- nadel gehandhabt hat. Wie er mit gleichsam flüssigen Strichen des spitzen Werkzeuges einen Kopf als Ganzes formt, Knochen, Knorpel und Fleisch modelliert und die Oberfläche der Haut kennzeichnet; wie er das Haar in geschmeidigen Linien wirrt und glättet und seinen Glanz zum Ausdruck bringt; wie er die Hände nach ihrer Eigenart gestaltet; wie er die Stoffe behandelt, den weichen und den gestärkten Batist, den schwarzen Atlas, auf dem die beweglichen Glanzlichter sich zu verschieben scheinen: alles das ist kostbar, herrlich.

Aber das Wunderbarste ist das Leben, das er mit den Strichen schafft; wie er die Köpfe beseelt, durchgeistigt, beweglich macht. Es ist ein Hochgenuß, sich in die Fülle künstlerischen Reizes zu vertiefen, die in ersten, vor jeder fremden Überarbeitung gedruckten Abzügen enthalten ist. Das Museum Plantin-Moretus zu Antwerpen gibt Gelegenheit dazu; da liegen sie in Reihe. Als Bildnisradierer steht van Dyck ganz ebenbürtig neben Rembrandt. Daß er nicht wie dieser auf geschlossene Bildwirkung ausging, liegt an der Absicht, die er bei seinen Ätzungen verfolgte. Es ist ein Glück für den Kunstfreund, daß ein Teil der Blätter nicht in der von van Dyck geplanten Weise zur Vollenbung gekommen ist. Sie sollten alle vor ihrem Erscheinen an der Öffentlichkeit durch die berufsmäßigen Kupferstecher fertig gemacht werden. Die künstlerische Absicht, die Wirkung der Bildnisse dadurch zu beleben, daß um die in der freien Form der Malerradierung gegebenen Köpfe herum das Leblose, Kleider und Hintergrund, in mehr gebundener, regelmäßiger Kupferstecherarbeit ausgeführt würde, war sehr wohl erwogen. Bei den Blättern, die mit Geschick in dieser Weise behandelt sind, kommt in der Tat

Knauffuß, M. van Dyck.



Abb. 67. Der Antwerpener Tiermaler Paul de Vos. Der Kopf radiert von van Dyck. Zweiter Druck, mit der mißlungenen Ausführung der Figur durch einen im Dienste des Verlegers Johannes Maffiens arbeitenden Stecher. (Zu Seite 77 u. 82.)



Abb. 68. Der Maler Peter Breughel. Radierung von van Dyck. Dritter Druck. Mit der Schrift der Hendricx'schen Ausgabe der Monographie, aber mit Ausschleifung des Verlagszeichens G. H. (Zu Seite 77.)

aber mit gleichem Gefühl für die Absicht van Dycks die Ergänzung zu dem großartig lebensvollen Kopfe, auf dessen glänzender Haut die Lichter spielen, während er mit schiefer Halsstellung und mit hochgezogenen Brauen sich umwendet. In Lösung einer besonders schwierigen Aufgabe hat Schelte a Bolswert bei dem Bildnis des Tiermalers Paul de Vos durch seine von malerischem Gefühl geleitete Überarbeitung der in der Zwischenzeit nach dem Tode des ersten Verlegers und vor der Übernahme des Werkes durch Hendricx von einem Unberufenen gestochenen und gänzlich verdorbenen Figur (Abb. 67) dem schönen Kopf eine passende Fassung gegeben. Jakob Neefs, der im Auftrage von Hendricx das Porträt des Franz Snyders fertig machte, hat den Reiz des wunderbar fein radierten Kopfes dadurch gehoben, daß er bei seiner Arbeit ausschließlich den Grabstichel anwendete, und zwar in einer Weise, die die Verschiedenartigkeit der Technik augenfällig werden ließ. Aber, soviel Bewunderung man diesen und ähnlichen Leistungen der Kupferstecherkunst schulden mag, genußreicher ist der Einblick in das Schaffen van Dycks, den die unfertig gelassenen Radierungen

eine sehr glückliche Wirkung zustande. Vorsterman hat es in den beiden ihm zur Fertigmachung übergebenen Blättern, den Bildern des Landschaftsmalers Jodocus de Momper und des Kunstfreundes Anton Cornelissen, meisterhaft verstanden, durch seine Arbeit diejenige van Dycks zu erhöhter Wirkung zu bringen. Bei Momper, dem „Maler der Gebirge“, lag ihm eine von dem Meister schon sehr weit ausgearbeitete Radierung vor (Abb. 71), und sein erstes Verdienst war es, das Vorhandene nach Möglichkeit zu schonen; darum hat er sich bei der Figur auf ein Vertiefen der Schatten und auf eine kräftigere Modellierung der behandschuhten Hand beschränkt; dann aber hat er den prächtig gezeichneten trockenen Kopf des alten Herrn mit großem Geschmac zu einer ganz lichten Erscheinung gemacht, durch einen ganz dunklen Hintergrund, den er durch Weiterführung des vom Meister angegebenen Felsens gewann. Bei Cornelissen gab er mit weniger Gebundenheit,

gewähren (Abb. 68 bis 72). Es ist ein Beweis von des Verlegers Hendrick Kunstfönn, daß er, was van Dyck selbst gewiß nicht gebilligt haben würde, eine Reihe solcher Blätter in die Buchausgabe aufgenommen hat. In der frischen Ursprünglichkeit dieser Arbeiten liegt ein unerschöpflicher Reiz. Es ist eine Lust zu sehen, wie der Meister mit ein paar langen Linien eine Kleidung hinzeichnet und wie dadurch zugleich der Körper angegeben wird, in einer Haltung, die nicht nur der Bewegung des Kopfes, sondern auch dem Charakter des Mannes entspricht; wie er die Hände mit leichten Umriffen angibt, bewegliche junge Hände, und ruhige Hände alter Leute, gelegentlich mit Andeutungen von Knochen, Sehnen, Adern; wie es ihn reizt, hin und wieder durch ein paar fließende Strichlagen Rundung in den Körper zu bringen, oder hier und da einen Ton anzuschlagen für den Hintergrund. Gelegentlich hat er eine Hand ebenso köstlich ausgearbeitet wie den Kopf, mitten in der nur angedeuteten Gewandung. Und bisweilen wiederum lockte es ihn, an die Gewandung heranzugehen und mit dichtgereichten Strichen volle, tiefe Töne hervorzurufen. Ganz zu malerischer Wirkung durchgebildet, jedoch ohne Hintergrund, hat er das Porträt Vorstermans, eines der köstlichsten Blätter von allen. Mit einem unermesslichen Reiz des malerischen Zeichnens vereint sich da

die höchste Lebendigkeit der Auffassung. Durch den Anblick dessen, was van Dyck hier mit Nadelstrichen hingeschrieben hat, lernt man eine ganze Persönlichkeit kennen: beweglich bis zur Unruhe, leicht erregbar, mit spielenden Muskeln unter der fettlosen Haut, mit einer ganz nervösen Hand, die das lockige Haar und den Bart gern zerwühlt; und dabei tatkräftig und fähig sich selbst zur Ruhe zu zwingen (Abb. 72). Vorsterman stand van Dyck persönlich nahe. Er hatte den Maler, der um einige Jahre jünger war als er, wohl schon im Rubensschen Hause kennen gelernt. An ihn wendete sich van Dyck, als er vielleicht zum ersten Male sich entschloß, ein Gemälde für den Druck vervielfältigen zu lassen: Vorsterman hat die Kupferstichwiedergabe der Münchener „Beweinung Christi“ ausgeführt, nach der grau in grau gemalten Vorlage, die sich neben dem Urbild in der Pinakothek befindet. Von den

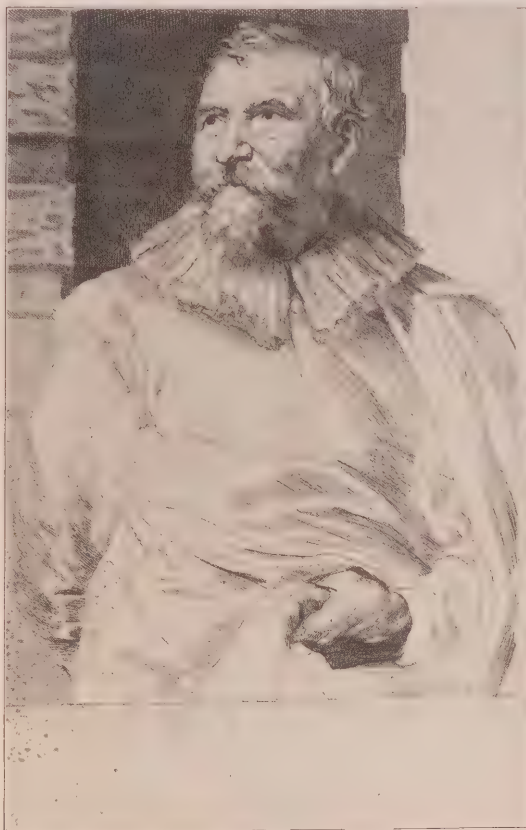


Abb. 69. Der Antwerpener Maler Adam van Noort. Radierung von van Dyck. Erster Druck, vor der Schrift. (Zu Seite 77 u. 81.)

freundschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden gibt die Nachricht Kunde, daß van Dyck am 10. Mai 1631 Vorstermans Töchterchen aus der Taufe hob; das Kind bekam nach seinem Paten den Namen Antonia.

Der eigenhändigen Radierungen von Dycks werden, mit Einschluß einer zweifelhaften, die zu den nur skizzierten, bloß in seltenen Probeabdrücken vorhandenen gehört, 22 gezählt. Außer den Bildnissen hat er zwei Blätter andern Inhaltes geätzt. Das eine, „Tizian und seine Geliebte“ genannt, eine Zusammenstellung von zwei bildnismäßig aufgefaßten Halbfiguren, ist wohl sein erster Versuch auf der Kupferplatte; van Dyck hat das Blatt einem in Genua lebenden Antwerpener Herrn mit einer freundschaftlichen Widmung zugeeignet. Das andere, das in guten Abdrücken mit am höchsten geschätzt wird unter seinen Aharbeiten, ist eine religiöse Darstellung: „Ecce homo“ oder „Christus mit dem Rohr“. Ohne starke Wirkung von Hell und Dunkel, aber in feinstem Reiz der Zeichnung ausgeführt, stehen drei Halbfiguren da: Christus, mit Duldermiene die ihm angetane Schmach entgegennehmend, ein Scherge, der ihm den Rohrstab überreicht, und ein behelmter Soldat, der ihm den Purpurmantel umhängt. Nach dem Vor-

bilde Dürers hat van Dyck hier den ganzen Hintergrund mit den Lichtstrahlen ausgefüllt, die von dem dornengetrönten Haupt des Erlösers ausgehen.

Im Laufe des Jahres 1631 wurden von England aus Verhandlungen mit van Dyck geführt, um ihn zur Übersiedelung nach London zu bewegen. König Karl I. hatte im Frühjahr des vorhergehenden Jahres durch seinen Kammerherrn Endymion Porter das Gemälde „Rinaldo und Armida“ erhalten. Was ihn aber bewogen haben soll, den flämischen Maler an seinen Hof zu ziehen, war, nach dem Bericht eines englischen Geschichtschreibers, nicht diese anmutige Komposition, sondern ein Bildnis. Ein Herr aus dem Hofstaat des Königs, der Maler und Musiker Nikolaus Panière, hatte sich von van Dyck malen lassen. Er hatte zu dem Bilde, wie besonders erwähnt wird, sieben Tage hintereinander, vormittags und nachmittags gegessen, ohne daß der Maler ihm gestattet hätte, die Arbeit

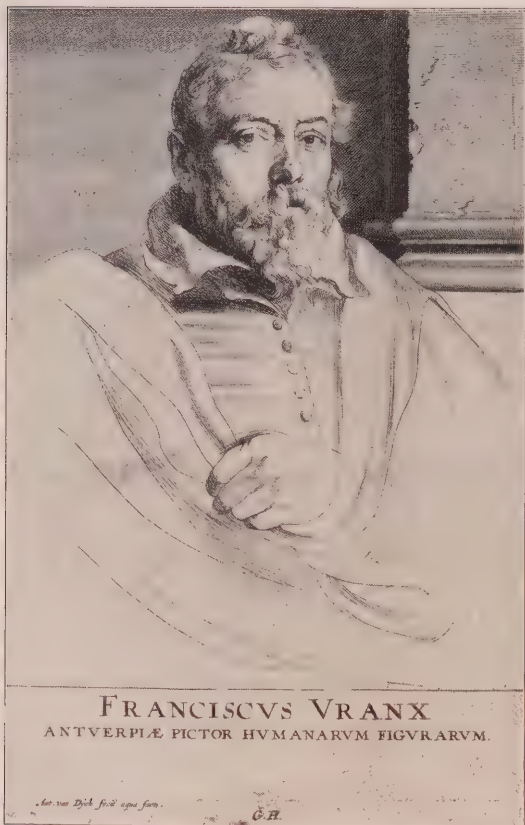


Abb. 70. Der Antwerpener Maler Franz Franc. Radierung von van Dyck. Druck mit Unterschrift der ersten Ausgabe der Monographie im Verlage von Gillis Hendricx. (Zu Seite 77 u. 83.)

zu sehen. Um so größer war seine Freude und Befriedigung beim Anblick des fertigen Werkes. „Dieses war das Bild, welches Karl I. gezeigt wurde und Veranlassung gab zu der Reise van Dycks nach England.“

Den Auftrag, van Dyck den Wunsch des Königs von England mitzuteilen, erhielt der aus der Geschichte des Rubens bekannte Maler-Diplomat Gerbier. Es scheint, daß er in der französischen Königin-Witwe Maria de' Medici eine Bundesgenossin fand. Anfangs machte van Dyck Schwierigkeiten. Die Beziehungen zwischen ihm und Gerbier gestalteten sich unfreundlich infolge eines seltsamen Vorkommnisses. Gerbier schickte als Neujahrsgeſchenk für den König ein Bild, das die geistige Verlobung der heiligen Katharina von Alexandrien vorstellte, als ein Werk van Dycks nach England. Aber er war das Opfer einer Täuschung; van Dyck erklärte, daß das Bild nicht von ihm herrühre. Gerbier scheint zeitweilig die Hoff-

nung ganz aufgegeben zu haben, seinen Auftrag erfüllen zu können. Aber schließlich ließ sich van Dyck doch gewinnen. Am 13. März 1632 schrieb Gerbier von Brüssel aus an den König: „Van Dyck ist hier und läßt sagen, daß er entschlossen ist, nach England zu gehen.“

Anfang April 1632 befand sich van Dyck in London, und sofort wurde er von Karl I. in Dienste genommen. Der König gewährte dem Maler die Mittel zu einer wahrhaft glänzenden Lebensweise. Er wies ihm eine Stadtwohnung in Blackfriars und einen Landsitz zu Eltham in der Grafschaft Kent an und gab ihm ein sehr ansehnliches Einkommen, das, ganz unabhängig von den Bezahlungen für jedes einzelne Gemälde, zuerst tageweise, dann als Jahresgehalt zugemessen wurde. Nach wenigen Monaten, am 5. Juli 1632, gab er ihm die höchste Anerkennung dadurch, daß er ihn in feierlicher Versammlung zum Ritter schlug. Die andern Hofmaler wurden entlassen und van Dyck bekam den Titel „Erster Maler im Dienst Ihrer Majestäten“. Als besondere Auszeichnung schenkte ihm der König eine goldene Kette mit seinem in Diamanten gesaßten Porträt.

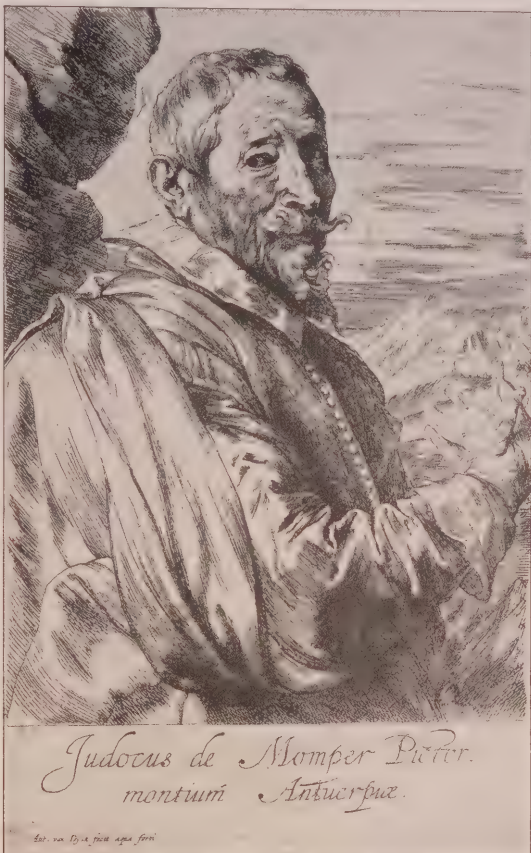


Abb. 71. Der Maler Jodocus de Momper. Radierung von van Dyck. Erster Druck, vor der Vorstermanschen Bearbeitung. (Zu Seite 77.)

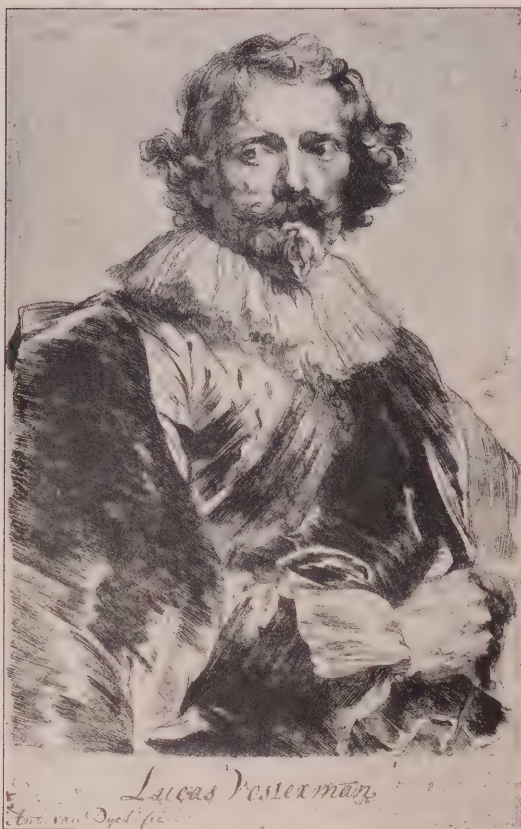


Abb. 72. Der Kupferstecher Lucas Vorsterman. Radierung von van Dyck. Erster Druck mit der eigenhändigen Nadelunterschrift van Dycks; der Name Vorstermans (mit ausgelassenem r) wahrscheinlich von diesem in die Kupferplatte eingetragen. (Zu Seite 83.)

Man kann es wohl verstehen, wenn van Dyck sich durch solche Ehrenbezeugungen, in denen er eine alle Erwartungen übertreffende Erfüllung tiefster Wünsche finden mochte, hochbeglückt fühlte. Dennoch befremdet uns eine an die Adresse der Neider und Verspötter des „pittore cavalieresco“ gerichtete Bekundung dieses Glücksgefühles, die er in einem mehrmals wiederholten Gemälde niedergelegt hat. Es ist ein sinnbildlich umkleidetes Bildnis van Dycks. Der schöne Künstler blickt mit einem Ausdruck hohen Selbstgefühls den Beschauer über die Schulter an, und die Finger seiner Linken spielen mit der goldenen Königskette; mit der Rechten aber weist er auf eine sich ihm zuwendende Sonnenblume hin, so daß er sich selbst gleichsam als Sonne darstellt (Abb. 73). Es liegt ein so hohes Maß von Eitelkeit in dieser Bildersprache, daß man gern denken möchte, van Dyck sei gar nicht der Urheber, sondern einer seiner Gegner habe ihm dieses „Selbstbildnis“ untergeschoben,

um ihn wegen seiner Eitelkeit lächerlich zu machen. Aber es ist gar nicht daran zu zweifeln, daß das Bild von van Dyck herrührt. Die Sonnenblume, die ja auch bei der „Madonna mit den Rebhühnern“ sich so augenfällig zeigt, wird für ihn wohl noch eine ganz besondere Bedeutung gehabt haben; die ist dann sein und der Eingeweihten Geheimnis geblieben. Van Dyck scheint das Selbstbildnis mit der Sonnenblume zweimal ganz eigenhändig gemalt zu haben. Das ist neben dem Vorhandensein von mehreren Kopien, bei denen es fraglich bleiben kann, wie viel oder wie wenig er selbst daran gemalt hat, ein starker Beweis für seinen Wunsch, dieser Darstellung möglichste Verbreitung zu geben. Von den verschiedenen vorhandenen Exemplaren — in mehreren Privatsammlungen Englands und Belgiens, im Museum zu Gotha und anderswo — gilt dasjenige des Herzogs von Westminster zu London als die erste Ausführung. Mit dem schönen, um eine Reihe von Jahren früher entstandenen Selbstporträt im Louvre zeigt der Kopf des Sonnenblumenbildes mehr Ähnlichkeit, als derjenige des bekanntesten und am meisten vervielfältigten Selbstbildnisses van Dycks. Das

hängt im „Saal der Maler“ der Uffiziengalerie zu Florenz. Es zeigt ebenfalls die Wendung mit Blick über die Schulter, die van Dyck so vorteilhaft für sich fand, und gleicht auch im Ausdruck den übrigen; aber Auffrischungen und Nachbesserungen von unbefugter Hand haben ihm eine von der Malweise van Dycks ganz verschiedene Oberfläche gegeben und anscheinend auch die Ähnlichkeit geschädigt.

Van Dycks vornehmste Aufgabe am englischen Hofe war es, den König selbst und die Königin, die französische Prinzessin Henriette Marie, zu malen. Karl I. und die Tochter Heinrichs IV. waren ein schönes Paar, beide noch blühend in Jugend bei van Dycks Ankunft, der König einunddreißig, die Königin einundzwanzig Jahre alt.

Eine der ersten Aufgaben, die van Dyck vom englischen Königshofe bekam, war ein Familienbild. Das große Gemälde, das sich jetzt in der Sammlung des königlichen Schlosses zu Windsor befindet, zeigt in ganzen Figuren den König und die Königin nebeneinander sitzend mit den beiden ältesten Kindern; der kaum zweijährige Prinz von Wales, im langen Kinderröckchen, lehnt sich an des Vaters Knie, die Prinzessin Marie, die ihr erstes Lebensjahr noch nicht vollendet hat, sitzt im Tragkleidchen auf dem Arm der Mutter. Eine Säulenarchitektur mit Landschaftsausblick bildet den Hintergrund.

Sicher haben auch Einzelbilder des Königs und der Königin in Halbfiguren zu den ersten Arbeiten des neuen Hofmalers gehört. Solche wurden auch später immer verlangt. Da sie sich vorzüglich zu Geschenken eigneten, mußten die verschiedenen Aufnahmen durch Wiederholungen vervielfältigt werden. Begreiflicher-



Abb. 73. Van Dycks Selbstporträt mit der Sonnenblume. Im Herzogl. Museum zu Gotha.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 88.)

weise hat van Dyck für die Anfertigung der Wiederholungen Hilfskräfte herangezogen. Die Dresdener Galerie besitzt ein treffliches Exemplar eines Bildnisses Karls I. mit Band und Stern des Hosenbandordens. Nach dem ersten Gesichtsausdruck gehört es nicht zu den frühesten Aufnahmen (Abb. 74). Das eigenhändige Original von van Dyck soll bei einem Brande des Whitehall-Palastes im Jahre 1697 untergegangen sein. Dem Dresdener Bildnis der Königin (Abb. 81) mag wohl eine noch etwas spätere Aufnahme zugrunde liegen, als dem des Königs. Auf einem Bilde im Schlosse zu Windsor, das sie, wie das Bild zu Dresden, im weißen Kleide und auch in ähnlicher Stellung zeigt, mit neben der Krone leicht auf den Tisch aufgelegter Hand, erscheint sie frischer, und der Künstler hat im Ausdruck das weiblich Liebenswürdige hervorgehoben. Van Dyck soll die Königin fünfundzwanzigmal gemalt haben; nach einer anderen Angabe — die vielleicht die Kopien mitzählt — sogar fünfunddreißigmal.

Anspruchsvollere Aufgaben waren das Bild der Königin in ganzer Figur, das ebenfalls in mehreren Ausführungen (im Windsorjoch und in englischen Privatsammlungen) vorhanden ist, wieder im weißen Atlasteide und mit der Beigabe von hellen Rosen, und Reiterbilder des Königs. Als das früheste der Reiterbilder gilt eines (im Windsorjoch), das Karl I. in Eisenrüstung, aber barhäuptig, mit dem Feldherrenstab in der Rechten, auf einem Grauschimmel im Schritt durch einen Triumphbogen reitend zeigt; den Helm trägt ein nebenher schreitender Herr; an der Bogenarchitektur lehnt das englische Königswappen.

Van Dyck, der bewunderungswürdige Maler und liebenswürdige Mensch, erfreute sich seit dem Anbeginne seines Aufenthalts in England der höchsten persönlichen Gunst des Königs. Häufig fuhr Karl I., wenn er der Last der Staatsgeschäfte entfliehen wollte, von seiner Residenz Whitehall über die Themse nach Blackfriars, um in zwangloser und anregender Unterhaltung mit seinem Maler Erholung zu suchen.

Es konnte nicht fehlen, daß die am Hofe verkehrenden Großen des Reiches miteinander wetteiferten, dem vom Herrscher so hochgeschätzten Künstler ihre Gunst zu bezeugen.

Es hat wohl niemals und nirgendwo ein Bildnismaler so zahlreiche Aufträge gehabt, wie van Dyck in England. Wie der König und die Königin, so wurden auch andere Personen nicht müde, sich immer wieder von ihm malen zu lassen. So werden neun von ihm ausgeführte Porträts des Grafen Strafford aufgezählt, des damals mächtigsten Ratgebers des Königs, der in jenem Jahre 1632 als Statthalter nach Irland ging und der neun Jahre später als erstes Opfer der beginnenden Revolution sein Haupt auf das Blutgerüst legte. Zu den ersten Bildnissen, welche van Dyck neben denen des Königspaares malte, werden wohl diejenigen seiner besonderen Gönner, der begeisterten Kunstfreunde, die für seine Berufung nach England gewirkt hatten, gehören. Den vornehmsten Platz unter diesen nimmt der Graf Arundel ein, den er siebenmal porträtierte. Mit Endymion Porter, dem er die ersten Beziehungen zu Karl I. verdankte, hat van Dyck sich selbst in einem Bilde vereinigt. Wenigstens wird auf Grund der Vergleichung mit anderen Porträten als erwiesen angenommen, daß dieser Herr es ist, der an des Malers Seite steht, in einem Gemälde des Prado-Museums, das im dortigen Kataloge „Van Dyck und der Graf von Bristol“ heißt. Es ist schwer für ein Gemälde, besonders für ein Bildnis, in der Nachbarschaft von Velazquez gut auszusehen. Aber das Doppelporträt behauptet sich in sehr vornehmer Wirkung. Van Dyck ist schwarz gekleidet, Porter weiß; lebhaft, aber immer noch durch den weichen allgemeinen Ton gedämpfte Farben, gelb und blau, schimmern in der Luft, die neben einem dunklen Vorhang den Sintergrund bildet. Ein wirksamer Gegensatz liegt auch in den Charakteren der beiden Persönlichkeiten: van Dyck schlank, zierlich und lebhaft, der Engländer fleischig und unbeweglich. Van Dyck zeigt sich wieder in seiner Lieblingsstellung, ganz ähnlich dem Sonnen-



Abb. 74. König Karl I. von England mit dem Abzeichen des Hofenbandordens.
In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden. (Zu Seite 88.)

blumenbilde (Abb. 75). Wenn man die Augen hin und her gehen läßt zwischen dem van Dyckschen Gemälde und einem ganz in der Nähe hängenden Bilde von Velazquez, so fällt es auf, wie neben der großartigen Festigkeit, mit der jede Form sich in den Tönen des Spaniers zeichnet, und neben der sicheren Kraft seiner Farbe die Behandlungsweise des andern weich wirkt und wie die Gegensätze, namentlich durch die Abschwächung des Weiß, sich einschränken. Zum engern Freundeskreise des Künstlers gehörte Sir Kenelm Digby. Van Dyck nahm dessen Bildnis als das eines Kunstliebhabers in die Ikongraphie auf. Sein gemaltes Porträt, auf dem er aussieht, als ob der Maler ihn mit dem Schultermantel künstlich drapiert hätte, befindet sich in der Sammlung des Königsschlosses Windsor.



Abb. 75. Anton van Dyck und Sir Endymion Porter. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 88.)

Die Gattin von Sir Kenelm, Lady Venetia Digby, malte van Dyck viermal binnen Jahresfrist. In einem dieser Bilder, das sich ebenfalls im Schloß Windsor befindet, hat er dem Porträt eine allegorische Einkleidung gegeben. Da sitzt die Dame, in die Falten idealer Gewänder gehüllt, zwischen einer Menge von Sinnbildern. Hinter ihr liegt ein gefesselter Unhold mit zwei Gesichtern, der die Verleumdung bedeuten soll; sie streichelt eine Taube, das Sinnbild der Unschuld; ein Amorettenpaar liegt unter ihren Füßen, und Englein halten über ihrem Kopfe einen Kranz (Abb. 76). Van Dyck malte dieses Bild, so erzählte man, um dadurch Verwahrung einzulegen gegen das Gerücht, daß er in seiner Zuneigung für die schöne Frau die Grenze des Erlaubten überschritten habe. Zum letztenmal hat er Lady Venetia Digby gemalt nach ihrem frühen und plötzlichen Tode, am 1. Mai 1633, als Leiche mit dem Ausdruck einer Schlummernden, mit einer ent-

blättern Rose zur Seite. Das Bild befindet sich in der Sammlung des Earl Spencer in Althorp-House.

In England liebte man Mannigfaltigkeit in der Porträtmalerei. Wie die Allegorie der Lady Digby, so brachten öfter irgendwelche der Porträtdarstellung untergelegten Ideen Abwechslung in die Aufgabe des Künstlers. So hat ein bildschöner junger Mann, Lord Philipp Wharton, sich als Paris malen lassen in einem Bilde in Halbfigur, das sich jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg befindet. Er steht sehr vornehm da, in einem Anzug von Samt und Seide, doch von einfacherem Schnitt und looserem Fall, als es der Modetracht entsprach, und hält eine Schäferschippe in der Hand, um damit klar zu machen, daß die Bekleidung einen Hirten bedeute. Van Dyck hat in einem Hintergrunde, den er aus Vorhang, Felsen, Bäumen und Landschaftsferne zusammensetzte, eine dem Kostüm entsprechende Andeutung der idäischen Höhen gegeben, und aus dem Ganzen hat er ein malerisches Prachtwerk gestaltet. Noch weiter weicht von der üblichen Art sich für ein Porträt anzuziehen, das Bildnis von James Stuart, späterem Herzog von Richmond und Lenox, im Louvre-Museum ab (Abb. 77). Der junge Herr mit dem von goldblonden Locken eingefassten schmalen, hellhäutigen Gesicht hat es sich lustig gemacht in seinem Obstgarten. Die breite Brust und die Arme bedeckt nur das mit Spitzen besetzte und am Halse mit einem Diamantknopf geschlossene Hemd. So tritt er ganz als Lichterscheinung hervor aus dem dunkelgrünen Hintergrund von dichtem Laube fruchtbeladener Bäume. Unter der geschlossenen weißen Lichtmasse des Hemdes, mit der die Hand, die eine frisch gepflückte Frucht trägt, an Helligkeit wetteifert, schimmern glänzende Einzellichter des Atlasstoffes der kirchfarbenen Beinkleider. Man könnte den malerischen Gedanken des Bildes erklären aus der Annahme eines warmen Sommertages bei einem Landaufenthalte. Aber nach der Denkweise der Zeit wird es richtiger sein, auch hier die Paris-Idee anzunehmen und demgemäß in der Frucht, die man beim ersten Anblick für eine Birne halten könnte, den der Schönsten zugeordneten Apfel der Zwietracht zu erkennen.

Ein Brustbild der Dresdener Galerie befundet, daß van Dyck zwischen den Schilderungen von Vornehmheit, Jugend und Schönheit gelegentlich einmal eine andere Aufgabe suchte. Das Bild stellt einen Mann namens Thomas Parr vor, der nach der Überschreitung seines hundertsten Lebensjahres dem Maler als eine Merkwürdigkeit gezeigt wurde. Man sieht die Freude, mit der das Künstlerauge den Greisenkopf mit seiner schrumpfigen Haut, den ermattenden Augen, dem wirren Lockenhaar und Vollbart studiert hat.

Im Frühjahr 1634 ließ sich van Dyck nach den Niederlanden beurlauben. Er blieb bis in das folgende Jahr hinein dort. Den größten Teil dieser Zeit muß er in Brüssel verbracht haben. In seiner Heimatstadt Antwerpen hielt er sich im Frühling und im Herbst 1634 auf. Was er dort an Besitz zurückgelassen hatte, verwaltete seine Schwester Susanna, in deren Pflege und Erziehung seine Tochter Maria Theresie heranwuchs. Die bedeutenden Einnahmen in England — er bekam dort für ein Porträt der gewöhnlichen Art 60 Pfund Sterling, für ein Brustbild 40, das Hofmalergehalt betrug 200 Pfund Sterling — erlaubten ihm wohl, dem Vermögen etwas hinzuzufügen. Einen Teil seines Geldes legte er jetzt in Grundbesitz, in einer Gutsheerlichkeit an.

Seine Berufsgenossen erwiesen ihm eine ungewöhnliche Ehrung: am 18. Oktober ernannte die Malervereinigung von Antwerpen ihn zum Ehrendefan der Vorsteher der St. Lukasgilde.

Seine Arbeit ruhte nicht. Während des damaligen Antwerpener Aufenthaltes muß er eines der jetzt in der Gemäldegalerie zu Kassel befindlichen Bilder gemalt haben. Es ist ein Familienstück, so lebendig in der Personenschilderung, wie schön im Farbenton. Ein Herr und eine Dame, in mehr als halber Figur sichtbar, — er blond und ruhig, sie eine lebhaft blickende Brünette — sitzen nebeneinander,



Abb. 76. Allegorisches Bildnis der Lady Venetia Digby. Königl. Gemäldesammlung im Schloß Windsor. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 89.)

in schwarzer Seidenkleidung, mit Einsatz von Goldstickerei am Frauenkleid. Ein blonder Knabe steht neben der Mutter; er hat ein Mäntelchen von hellgrüner Seide umgenommen, das einen reizvollen lebhaften Ton in die Stimmung des Ganzen bringt. Der Hintergrund gibt einen interessanten Einblick in van Dycks

Kompositionsverfahren. Als er den Kopf des Mannes malte, hat er einen grauen Ton herumgesetzt; zu dem Kopf der Frau stimmte er einen braunen Ton. Nachher hat er das Braun als Wand weitergeführt und das Grau zu einer Wolke ausgearbeitet. Indem er, sichtlich mit großer Eilfertigkeit malend, das eine mit dem andern zusammenbrachte, hat er einen seiner beliebten Hintergründe mit naher fester Fläche und ferner Luft hergestellt und dabei zugleich dem aus Figuren und



Abb. 77. James Stuart, später Herzog von Richmond und Lenox.
Im Museum des Louvre zu Paris.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E.,
Paris und New York. (Zu Seite 90.)

Hintergrund zusammengeschmolzenen Ganzen die vollendete Bildwirkung gegeben, in den Farben wie in Hell und Dunkel. Über dieses Gemälde liegen, was bei Porträten einfacher Bürgerleute selten ist, ganz zuverlässige Angaben vor. Die Abgebildeten sind der Antwerpener Kaufmann Sebastian Leerse mit seiner zweiten Frau und seinem Söhnchen erster Ehe, Johann Baptist Leerse. Das Bild ist im Besitz der Familie geblieben bis 1749. In diesem Jahre wurde es in unaufgeklärter Weise gegen eine wohlgelungene Kopie vertauscht. Das Original kam in die Sammlung des Landgrafen von Hessen; ein Enkel von Johann Baptist

Leerse, der in Frankfurt a. M. lebte, bekam die Kopie. Der hintergangene Besitzer hat auf der Rückseite des ihm übergebenen Bildes eine Aufschrift angebracht mit Nachrichten über seinen Urgroßvater und mit der Bemerkung, daß van Dyck das Porträt im Jahre 1634 oder 1635 gemalt haben müsse. Die so in gutem Glauben als Original beurkundete Kopie — es sind ausschließlich künstlerische Merkmale, die dem



Abb. 78. Thomas Franz von Savoyen, Fürst von Carignano. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 95.)

Kasseler Exemplar das Vorrecht der Echtheit sichern, — ist wieder im Besitz der Nachkommen Leerses geblieben bis 1892; dann ist sie als Vermächtnis an das Städtische Kunstinstitut zu Frankfurt gekommen. Auf der Ähnlichkeit mit diesem Bilde beruht, unter Rücksichtnahme auf den Zeitunterschied von etwa sechs Jahren, die Benennung der in Abb. 49 u. 50 wiedergegebenen Münchener Bildnisse in ganzer Figur.

In Brüssel war van Dyck wieder so tätig wie nur je, und es gab viele dankbare Aufgaben. Die Regentin Erzherzogin-Witwe Isabella war Ende November

1633 gestorben. Zu ihrem Nachfolger war der „Kardinal-Infant“ Ferdinand, ihr Neffe, König Philipps IV. Bruder, ernannt. Der war noch auf dem deutschen Kriegsschauplatz festgehalten. In seiner Vertretung verwaltete die spanischen Niederlande zunächst der Oberbefehlshaber der dortigen Land- und Seemacht, Franz von Moncada, Marquis von Aytona. Damit ein Herr von fürstlichem Blute die Stelle versehe, wurde der im spanischen Heere dienende Prinz Thomas Franz von Savoyen, Fürst von Carignano, als stellvertretender Regent nach Brüssel geschickt. Auch andere Fürstlichkeiten waren dort anwesend; man erwartete den neuen Statthalter des Königs und wußte nicht, wann die Ereignisse ihm gestatten würden zu kommen.

Der Infant Ferdinand verließ Deutschland nach dem großen Siege der Kaiserlichen über die Schweden, den hauptsächlich er am 6. September 1634 bei Nördlingen erkämpfte. Am 4. Dezember hielt er seinen feierlichen Einzug in Brüssel.

Van Dyck hatte Arbeit, und in den Bildnissen der hohen Herren schuf er glänzende Werke. Den Marquis von Aytona malte er in einem großartigen Reiterbilde. Es ist denkbar, daß er schon früher Gelegenheit finden konnte, Moncada zu porträtieren, der noch bei Lebzeiten der Regentin Isabella als außerordentlicher Abgesandter aus Spanien gekommen war. Aber am wahrscheinlichsten ist es doch, daß das Gemälde in der Zeit des Wartens zu Brüssel entstanden ist. In der Haltung und Bewegung von Mann und Pferd gleicht das Bild, das sich jetzt nebst einem als Studie dazu gemalten Brustbilde Moncadas im Louvre-Museum befindet, dem ersten Reiterporträt des Königs von England. Moncada zeigt sich in voller Kriegsrüstung, nur ohne den allzuviel vom Gesicht verbergenden Helm, mit der roten Feldschärpe und einem großen weißen Kragen über dem



Abb. 79. Der Kardinal-Infant Don Ferdinand von Österreich.

Im Prado-Museum zu Madrid.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York. (Zu Seite 96.)

Harnisch, mit dem Feldherrenstab in der Hand; er führt seinen Schimmel in hochausgreifendem Schritt um eine Biegung des Weges, so daß er sich gerade dem Beschauer zuwendet. Roß und Reiter heben sich farbenkräftig ab von einem zum Teil aus bräunlichem Gelände mit einem dunklen Baum, zum Teil aus blau und gelb gewölkter Luft bestehenden Hintergrunde. Die landschaftliche Weite ist hier, wie immer bei van Dyck, nur Hintergrund; aufs feinste abgestimmt zur Figur, aber ohne die leiseste Absicht irgendwie einem Tonverhältnis zwischen Figur und

Landschaft, wie es die Wirklichkeit zeigt, Rechnung zu tragen. Dadurch unterscheiden sich van Dycks Reiterbilder in scharf sprechender Weise von denen seines spanischen Zeitgenossen Velazquez, der gerade durch das Zusammenstimmen von Figuren und Landschaft nach den natürlichen Verhältnissen der Töne seinen Bildnissen im Freien die außerordentliche, den heutigen Beschauer so unmittelbar ansprechende Wirkung gegeben hat. Befremdlich erscheint heutzutage an dem Porträt des Moncada das Mißverhältnis zwischen den Köpfen des Mannes und des Pferdes; der letztere wirkt viel zu klein. Das ist daraus zu erklären, daß bei dem damals in Spanien aus nordfranzösischen Kaltblütern und aus Araberngezogenen Pferdeschlag Kleinheit und Trockenheit des Kopfes als wesentliches Schönheitserfordernis galt. Derartigen Geschmacksvorschriften gegenüber verlieren auch große Künstler, ebenso wie etwa beim Malen von Damentailen, leicht die Unabhängigkeit des Urteils. Van Dyck hat hier den Anschauungen des Pferdeliebhabers sogar die Gesehe der Perspektive geopfert.

Auch den Prinzen von Savoyen, den Ahnherrn des jetzigen italienischen Königshauses, malte van Dyck in einem Reiterbildnis. Dieses Gemälde, das sich in der königlichen Sammlung zu Turin befindet, hat einen ganz andern Bildgedanken. Das Pferd, ein prächtiger Schimmel mit langer lockiger Mähne, ist in seiner ganzen Schönheit in gerader Seitenansicht zu sehen; es hebt sich unter der Faust des Reiters zur Kurbette. Der Prinz, im Harnisch ohne Helm, streckt den Kommandostab aus und wendet den Kopf leicht zum Beschauer; in der Bewegung wallt die große Seidenschärpe. Der Hintergrund ist aus Luft, Ferne, Architekturformen mit Seidendraperie malerisch zusammengewoben. — Ein zu wundervoller Vollendung durchgebildetes Kniestück des Prinzen besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 78). Da steht der fürstliche Kriegermann in einer ganz einfachen Haltung, wie einer, der von Natur in seinem Benehmen Größe und vornehme Ruhe hat, sich hinstellt, um gemalt zu werden; die linke Hand



Abb. 80. Beatrix von Cusance, Prinzessin von Cantecroix.

In der Königl. Galerie des Windsor-Schlusses.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 96.)

ruht auf dem Helm, der auf einem Tische steht, die herabhängende Rechte trägt den Feldherrenstab. Wie blinkendes Eisen und feine Spitzen die ruhige Gestalt umkleiden, daraus wirkt sich der malerische Reiz der Komposition. Die Rüstung ist die nämliche wie auf dem Turiner Bild, aber die kostbaren Spitzen sind andere. Der blauangelaufene Stahl wirft einen kühlen bläulichen Schein durch das Weiß des großen Kragens und der Armelausschläge; karminrot sind die Feldbinde und das Leder des Wehrgehrenses, und die Farbe wiederholt sich in dem Seidenvorhang des Hintergrundes; den Rest des Grundes hüllt ein goldbrauner Schattenton ein, und goldfarben ist der Damast der Tischdecke. Wie dieses Blau, dieses Rot und dieses Gelb zusammenklingen, das ist eine Farbenschöpfung von festlicher und zugleich vornehm zurückhaltender Pracht.

Ferner sahen van Dyck damals in Brüssel der Herzog Gaston von Orleans, Bruder des Königs Ludwig XIII., dessen Gemahlin Margarete und deren Schwester Henriette von Lothringen, verwitwete Prinzessin von Pfalzburg, und der Graf Albrecht von Armburg, Fürst von Brabant.

Mit der Anfertigung eines Porträts des Kardinal-Infanten wurde van Dyck gleich nach dessen Ankunft in Brüssel beauftragt. Das Bild befindet sich jetzt im Prado-Museum zu Madrid; es zeigt den Statthalter des Königs in halber Figur, in der Brunkleidung, welche er bei seinem Einzug in die Hauptstadt der spanischen Niederlande trug (Abb. 79). Als die Stadt Antwerpen sich rüstete, diesem von Belgien mit so vielen freudigen Hoffnungen erwarteten Fürsten einen Empfang von unerhörter Pracht zu bereiten, schickte van Dyck auf Wunsch der Stadt eine Kopie seines Bildnisses des Kardinal-Infanten dorthin, „zur Verwendung bei den Triumphbögen und Schaustellungen“. Als dann aber auch ein Porträt der Infantin Isabella zu dem gleichen Zweck von ihm verlangt wurde, stellte der durch die englischen Preise verwöhnte Künstler derartig hohe Forderungen an seine Vaterstadt, daß diese die Verhandlungen abbrach.

Zu den Bildern, die van Dyck während seines damaligen Aufenthaltes in Brüssel gemalt haben muß, gehört ein Damenporträt in ganzer Figur, das sich in der Sammlung des Königs von England im Schlosse zu Windsor befindet. Eine blühend schöne Frau, und ein in Farbe und malerischer Wirkung blühend schönes Gemälde. Die Dame ist in Gesellschaftsanzug, in einem Unterkleid von heller, in verschiedenen Farben gemusterter Seide und einem schwarzseidenen Überkleid; sie tritt, wie aus dem Parke kommend, die Schwelle eines Gemaches, dessen Vorhang ihre Rechte beiseite zu schieben scheint; freudig begrüßt sie auf der Stufe ein niedliches Hündchen. Die farbig grauen Töne einer wolkigen Luft heben das von braunem Haar umrahmte liebliche Gesicht und den aus kostbarsten Spitzen auftauchenden perlengeschmückten Hals herrlich hervor (Abb. 80). Das ist Beatrice von Cusance, eine von den Zeitgenossen aufs höchste bewunderte Schönheit. Sie heiratete 1635 den Prinzen Leopold von Cantecroix, und, nach kurzer Zeit verwitwet, 1637 den Herzog Karl III. von Lothringen. Van Dyck wird sie wohl kurz vor ihrer ersten Vermählung gemalt haben; früher kann das Bild nicht entstanden sein, weil die Dame bei einer vorherigen Anwesenheit van Dycks in Brüssel kaum erwachsen war, und später hat der Maler wohl keine Gelegenheit mehr dazu gefunden.

Bei der außerordentlichen Arbeitskraft van Dycks und bei der Schnelligkeit, mit der er große Arbeitsleistungen bewältigte, ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß jenes untergegangene Gruppenbild, in dem er die Stadtbriegkeit von Brüssel in dreiundzwanzig Figuren abmalte (s. S. 65), auch erst in dieser Zeit seines längsten Aufenthaltes in der Hauptstadt entstanden wäre.

Als eine Nebenfrucht des Magistrateauftrages könnte man dann das in halber Figur ausgeführte Bildnis des Ratsrechtsanwaltes und Pensionärs der Stadt Brüssel, Justus van Meerstraten ansehen, das die Gemäldegalerie zu Kassel besitzt. Der ältliche, aber sehr rüstig und entschieden aussehende Herr,



Abb. 81. Henriette Marie von Frankreich, Gemahlin König Karls I. von England.
In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden. (Zu Seite 88.)



Abb. 82. Die Anbetung der Hirten.
Altargemälde in der Liebfrauenkirche zu Dendermonde. (Zu Seite 98.)

dessen Namen und Titel durch einen von 1636 datierten Kupferstich festgestellt sind, steht in schwarzseidener Staatskleidung neben einem Tisch, auf dem sich mehrere große Bücher und eine antike Büste, das vermeintliche Bildnis Senecas, befinden; seine Hand greift in einen Band des Corpus juris. Das Bild ist in einem wunderbar klaren Lichtton gehalten; das schwarze Gewand hebt sich hell ab von dem braunen Schattenton der Wand des Hintergrundes. Die bräunlich-weißen Töne der Lederbände und der Büste auf der grünen Decke des Tisches, und in der entgegengesetzten Ecke des Bildes ein kühlfarbiger Ausblick auf die bewölkte Luft ergänzen den fein gestimmten Zusammenklang der Farben. Auch das Bildnis der Gattin des Justus van Meerstraeten, Isabella van Abbe, einer freundlich aufgefaßten hübschen Brünnette, das ebenfalls damals in Brüssel entstanden sein wird, befindet sich in der Kasseler Galerie. — Möglicherweise gehört auch das früher besprochene Gemälde dieser Sammlung, das einen mit schwarzer Robe bekleideten Herrn in ganzer Figur zeigt (Abb. 71), der Brüsseler Zeit an. Die Ansicht ist ausgesprochen worden, auf Grund der Ähnlichkeit mit einem Kupferstich, daß in dem Abgebildeten ein am kaiserlichen Hofe tätiger Staatsmann, Joost de Hertoghe, zu erkennen sei; der hielt sich 1635 zu Brüssel auf.

Den Abgesandten des Herzogs von Savoyen, Cäsar Alexander Scaglia, Abt des Klosters Staffarda in Piemont, wird van Dyck auch wohl in Brüssel porträtiert haben. Das schöne Bildnis hängt im Mittelsaale des Antwerpener Museums zwischen Hauptmeisterwerken von Rubens. Scaglia soll 1634 die Antwerpener „Beweinung Christi“ — das farbenkräftigere der beiden Bilder, Abb. 29 — für die Minoritenkirche zu Antwerpen bestellt haben. Es ist schwer zu glauben, daß van Dyck damals die Sammlung hätte finden können zu einer so tief empfundenen Schöpfung. Aber es fehlt in seinem Lebenswerk nicht an Beispielen der Unberechenbarkeit.

Daß van Dyck bei der reichen Beschäftigung als Porträtmaler, die sich ihm in Brüssel bot, und trotz der wunderbar vollendeten Ausführung, die er vielen

dieser Bildnisse gab, noch Zeit erübrigte, als Kirchenmaler tätig zu sein, das scheint festzustehen. Die Liebfrauenkirche zu Vendermonde — die nämliche, in der das für die dortige Kapuzinerkirche gemalte Kreuzigungsbild aufgestellt ist — bewahrt ein Altargemälde von van Dyck am ursprünglichen Platze, das mit ziemlicher Sicherheit als in der Zeit von 1634 bis 1635 entstanden anzusehen ist. Die Zeitbestimmung fußt darauf, daß in den erhaltenen alten Rechnungsbüchern der Kirche die Auszahlung von fünfshundert Gulden an Anton van Dyck für die Anfertigung des Altarbildes „Die heilige Nacht“ unter den Ausgaben von 1635 vermerkt ist. Wie die Benennung besagt, war Aufgabe des Gemäldes die



Abb. 83. Die Anbetung der Hirten. Zeichnung. In der Albertina zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. G., Paris und New York. (Zu Seite 100.)



Abb. 84. König Karl I. von England. Im Museum des Louvre zu Paris.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 100.)

Verbildlichung der Geburt Christi; der Maler hat als Augenblick der Darstellung die Anbetung der Hirten gewählt. Hochragende Säulen, von leichten Wolken umwallt, weiche Wolfenschatten, rosige Lichtgebilde von Engeln in goldigem Schimmer, ein Hauch von sonniger Helligkeit über dem Ganzen, — alles läßt erkennen, daß, als van Dyck diese Farbenkomposition schuf, die Erinnerungen an Tizian wieder in ihm lebendig wurden. Ein entzückender Schwarm von Kinderengeln singt das „Gloria in excelsis“; Joseph, mit Kopf und Oberkörper in den

Schatten des Lichtgewölkes eingehüllt, in dem die Himmelsboten herabschweben, scheint in seinem Ausblick zu fragen, ob es denn wirklich wahr ist, daß der Lobgesang des Himmels dem Kinde Marias gilt. Die Jungfrau und Mutter — ihr Profil zeigt eine ausgeprägt von Dycksche Bildung — schlägt ihren blauen Mantel zurück von dem Kinde, das wie im Übergange vom Schlummer zum Erwachen das von einem leichten Lichtschein umstrahlte Köpfchen den herbeieilenden, mit Gaben und mit Anbetung huldigenden Hirtenleuten zuwendet. Von allen Seiten sammeln sich die Blicke auf dem Kinde, von der Mutter, von den Hirten, von niedlichen Cherubim in der Luft (Abb. 82). — Van Dyck hat dieses Thema nur das eine Mal behandelt. Von seinen Versuchen, die Form dafür zu finden, erzählt eine Zeichnung in der *Albertina* zu Wien. Der ganze Aufbau der Komposition ist da ein anderer. Aber Einzelheiten, wie die Kopfhaltung Marias, das Jesuskind, die Engelgruppe, die Anbringung von Dchs und Efel am Bildrande, sind fast unverändert in die Ausführung übernommen worden (Abb. 83).

In dem für die Liebfrauenkirche zu Vendermonde geschaffenen Gemälde darf man wohl das letzte namhafte Historienbild von Dycks erblicken. Denn das Wenige, was er später noch von religiösen oder mythologischen Stoffen malte, war nur von untergeordneter Bedeutung. Kenelm Digby wird als der Besteller mehrerer Gemälde religiösen Inhaltes genannt, und König Karl I. beauftragte den Meister mit der Anfertigung verschiedener mythologischer Kompositionen.

Wahrscheinlich ziemlich früh im Jahre 1635 kehrte van Dyck nach England zurück.

Karl I. ließ sich und seine Familie immer von neuem von van Dyck malen. Das berühmteste unter den Bildnissen des Königs ist dasjenige im Louvre, das ihn im Reitanzuge am Rande eines Waldes stehend zeigt, als ob er eben abgestiegen wäre von dem ungeduldig scharrenden Jagdroß, das hinter ihm von einem Diener gehalten wird (Abb. 84). Es ist ein prächtiges Farbenstück. Der König, in weißer Atlasjacke, roten Beinkleidern und hellgelben Lederstiefeln mit goldenen Sporen, mit dem breitkrempigen schwarzen Hut mit weißer Feder auf den langen dunkelblonden Locken, hebt sich ab von einem zur Küste abfallenden, buschig bewachsenen Gelände, einem Fernblick auf das Meer und einer sonnigen, weißwolkigen Luft. Das Pferd, ein dunkler Schimmel, setzt sich von dem tiefen Braungrün der Waldbäume und dem stumpfen Rot der Kleidung des Reitknechtes wirkungsvoll ab. Neben dem Reitknecht wird noch, von diesem teilweise verdeckt, ein Page sichtbar, der das hellseidene Mäntelchen des Königs trägt. Van Dyck hat des Königs Namen und seinen eigenen nebeneinander auf das Bild gesetzt.

Von dem Reiterbilde Karls I. auf einem Grauschimmel in Vorderansicht gibt es eine kleine Wiederholung, die aus der Sammlung König Philipps IV. von Spanien in das Prado-Museum gekommen ist. Der Triumphbogen ist hier durch eine offene Landschaft ersetzt. Auffallend ist der Unterschied in dem Gesicht des Königs: an die Stelle der Selbstgefälligkeit, die auch das Louvrebild beherrscht, ist ein müder Ausdruck getreten. — Ein Reiterbild in Seitenansicht ist in mehreren Ausführungen vorhanden. Die erste Aufnahme scheint die im Buckingham-Palast befindliche zu sein (Abb. 85). Der König reitet auf einem Falben mit schwarzen Füßen und schwarzbrauner Mähne und Schweif im Schritt durch eine baumreiche Landschaft. Er ist in Kriegstracht, in Eisenrüstung mit Lederstiefeln; die Rechte stützt er auf den Feldherrenstab. Den federgeschmückten Helm trägt ihm sein Stallmeister Sir Thomas Morton nach. Das Gemälde des Buckingham-Palastes ist in kleinem Maßstabe gehalten. Die Ausführung in Lebensgröße, bei der van Dyck wieder dem Pferdekopf eine über das Naturmögliche hinausgehende Kleinheit gegeben hat, befindet sich, nachdem sie eindreiviertel Jahrhunderte hindurch in der Sammlung des Herzogs von Marlborough aufbewahrt war, in der Nationalgalerie zu London. Ein paar bemerkenswerte Vorarbeiten zu diesem Bilde sind im British Museum: eine mit Feder und Tuschkpinsel in Sepia und Weiß ausgeführte Studie zu dem Pferde, und eine in Wasserfarben gemalte Baumstudie.



Abb. 85. König Karl I. von England. In der Königl. Sammlung des Buckingham-Palastes. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
† (Zu Seite 100.)

Ein Porträt des Königs in großer Zeremonienkleidung befindet sich im Windsor-Schlosse, wo so viele von den nach dem Tode Karls I. in die Welt zerstreuten Gemälden wieder zusammengebracht sind. Da steht er in ganzer Figur, an ein Säulenpostament gelehnt, in dem altertümlichen Ornat des Hosenbandordens: in langem hermelinverbräutem Rock mit weiten Ärmeln und mit Brust- und Schultertragen, auf dem die Ordenskette liegt und über den der Spitzenträger des unter dem Ornat getragenen Anzuges geschlagen ist, und in großem Hermelinmantel.

Ein Doppelbildnis des Königs und der Königin in Halbfiguren, das bald nach van Dycks Rückkehr aus den Niederlanden entstanden ist, im Besitze des Herzogs von Grafton zu London, zeigt eine Zusammenstellung des Ehepaares, wie sie unlebendiger und ausdrucksloser kein unter dem Zwange des Tugendgeschmackes stehender Photograph von heute aufbauen könnte. Die Königin hat Blumen, die sie ihrem Gemahl reicht, aber sie sieht dabei den Beschauer an; der

König streckt die Hand aus, aber die Hand hält er still, ohne die Gabe zu nehmen; und er wendet den Kopf halb zu seiner Gemahlin, doch ohne die Blicke auf ihr ruhen zu lassen. Und dennoch ist das ein reizvolles Bild in dem Zauber der malerischen Komposition, die van Dyck aus dem königlichen Paar in seinen reichen Seidenkleidern, aus schweren prächtigen Vorhängen und aus einem Blick in die englische Parklandschaft zusammengewoben hat. Das Gesicht der Königin erscheint hier, wenn auch noch lieblich, so doch im Vergleich mit dem Windsorer Einzelbild in Halbfigur kühler und ernster (Abb. 86).

Die Kinder des Königspaares hat van Dyck in verschiedenen Gruppenbildern gemalt. Die gehören zu dem Anziehendsten, was der Meister während seines Aufenthaltes in England schuf. Während man manchen anderen Gemälden seiner letzten Zeit die Eilfertigkeit der Entstehung ansieht, sind die Kinder immer mit voller künstlerischer Liebe gemalt. Bei den Kinderbildnissen läßt sich auch die Entstehungszeit näher bestimmen, da das Alter der Dargestellten einen sicheren Anhalt gibt, während bei den Bildnissen des Königs und der Königin häufig die Mittel zur Feststellung des Jahres, in welchem sie gemalt wurden, fehlen. Das entzückendste Juwel unter den Prinzenbildern befindet sich im Museum zu Turin. Es muß im Jahre 1635, bald nach der Rückkehr des Meisters nach England, entstanden sein. Es zeigt die drei ältesten Kinder des Königs, den Prinzen von Wales (geboren 1630, nachmals König Karl II.), die Prinzessin Maria (geboren 1631, nachmals Gemahlin des Prinzen Wilhelm II. von Dranien) und den Herzog von York (geboren 1633, nachmals König Jakob II.). Der letztere kann eben allein stehen, und auch der Prinz von Wales trägt noch Röckchen und Häubchen. Die drei Kinder stehen ohne inneren Zusammenhang nebeneinander; der Älteste, der schon eine gewisse gefleckte Miene zur Schau trägt, streichelt den Kopf eines langhaarigen Hundes. Der Reiz des Bildes liegt neben der lebenswürdigen Auffassung des Kindlichen hauptsächlich in seiner wunderbaren Farbe. Im Hintergrund sieht man auf blühende Rosen, und die hübschen Kinder in ihren hellfarbigen Seidenkleidern wirken selbst wie liebliche Blumen. Von dem kleinen Prinzen Jakob gibt es eine sehr ansprechende Buntstiftzeichnung, in der Ansicht wie auf dem Turiner Bilde, in der Sammlung der St. Lukasakademie zu Rom; man möchte in dem Blatt die Studie nach dem Leben sehen, die van Dyck zu dem Gemälde machte, wenn nicht die sehr saubere Ausführung der Annahme entgegenstände (Abb. 88). Im Staatsarchiv zu Turin werden Briefe der Königin Henriette Marie aufbewahrt, aus denen zu ersehen ist, daß sie das Dreikinderbild als Geschenk an ihre Schwester, die Herzogin Christine von Savoyen, geschickt hat. Die Königin war wohl eilig mit der Absendung des Geschenkes, daher konnten von diesem Bilde keine Wiederholungen angefertigt werden. Um so häufiger ist ein Gemälde wiederholt worden, mit und ohne eigenhändige Mitwirkung van Dycks, das die nämlichen drei Kinder um einige Monate älter zeigt (Abb. 89). Hier stehen die drei lichten Gestalten, der Prinz von Wales in einem gelbseidenen Knabenanzug, die beiden jüngeren in weißen Röckchen, vor einem ruhigeren dunklen Hintergrund. Zwei niedliche gefleckte Wachtelhündchen von jener Rasse, die am Hofe Karls I. so beliebt war, daß sie heute noch davon den Namen führt, sitzen neben den Kindern; wie die Tierchen angebracht sind, haben sie sowohl für das Zusammenwirken der Farbe, wie für den Linienaufbau der Komposition Bedeutung; in andern Ausführungen ist statt der zwei kleinen Hunde ein größerer, brauner da, der zu den Füßen des Prinzen von Wales sitzt. Das Anrecht der ersten Ausführung scheint dem in Windsor befindlichen Exemplare zuzustehen. Die Dresdener Galerie besitzt ein schönes, wenn auch vielleicht nur teilweise eigenhändiges Exemplar. — Größer ist die Gruppe der Kinder und reicher die Komposition in dem im Schlosse Windsor befindlichen Gemälde von 1637, von dem es ebenfalls viele Kopien gibt (Abb. 90). Zu den drei ältesten Kindern kommen hier die kleinen Prinzessinnen Elisabeth und Anna hinzu. Ein Ausblick



Abb. 86. König Karl I. und Königin Henriette Marie von England. In der Sammlung des Herzogs von Grafton, Grafton-Gall. (3a Seite 102)

in den Park und in die lichte Luft, den ein zur Seite gezogener dunkelgrüner Vorhang frei läßt, und ein mit mattroter Decke belegter Tisch, auf dem sich Früchte und glänzende Gefäße befinden, bringen ein lebhaftes Farbenpiel in den Sintergrund, das mit dem Reiz der hellen Kinderanzüge und den rosigen Gesichtchen entzückend zusammenklingt. Die Prinzessin Maria ist ganz in Weiß gekleidet; der Herzog von York, der noch Röckchen und Häubchen trägt, hat über dem weißen Kleid ein rotes, gelb schillerndes Jäckchen an; der Prinz von Wales, der als Hauptfigur in der Mitte des Bildes steht, trägt einen hellroten Anzug mit weißem Futter in den Ärmelschlitzen und weiße Schuhe mit roten Rosetten; seine linke Hand ruht auf dem Kopf einer mächtigen Dogge, deren gelbes Fell einen prächtigen Ergänzungston abgibt zu den stärksten Farben des Gemäldes: dem Rot des Prinzen von Wales und dem Hellblau, in das die Prinzessin Elisabeth gekleidet ist. Die jüngste Prinzessin sitzt, von der zweijährigen Schwester gehalten, im Hemdchen auf einem Stuhl, auf dem ein blaßrotes Tuch über ein dunkles Samtkissen gebreitet ist. Vor den beiden Kleinen liegt ein winziges, weiß und braun geflecktes Wachtelhündchen.

Ein Bildnis des kleinen Prinzen von Wales allein, im Alter von etwa acht Jahren, in der Sammlung des Windsor-Schlosses, macht einen eigentümlichen Eindruck. Der Erbe der Krone steht in vollem Harnisch da, den mit einem großen Federbusch geschmückten Helm hat er neben sich auf einem Tisch. Kindliches Selbstgefühl des Prinzen und zielbewußte Künstlerschaft des Malers haben zusammengewirkt, um einen der Kriegertracht entsprechenden Ausdruck herzustellen. Dabei ist etwas seltsam Ernstes in das Kindergezicht gekommen, ein geradeaus, aber in unbestimmte Ferne gerichteter Blick. Auch von diesem Bilde gibt es Wiederholungen mit verschiedenen kleinen Abweichungen.

Unter den Bildnissen des Königs und der Königin gibt es einige, die eine Sonderstellung einnehmen. Karl I. bestellte bei Bernini in Rom seine Marmorbüste. Da der vielbeschäftigte Künstler, der damals gerade begonnen hatte, als Architekt und als Bildhauer das Aussehen Roms zu verändern, nicht abkommen konnte, um den König von England nach dem Leben zu porträtieren, so wurden ihm als Vorlage Aufnahmen des Königs in verschiedenen Ansichten zugeschickt, die van Dyck malte. Die Büste ist ausgeführt worden und im Jahre 1639 nach London gekommen. Die Vorlage hat sich erhalten; sie befindet sich im Schlosse zu Windsor. Da hat van Dyck, indem er, auf einer Leinwand, Karl I. in scharfer Seitenansicht von rechts, in gerader Vorderansicht und in Dreiviertelansicht von links malte, seine glänzende Befähigung zu vorteilhafter Auffassung ganz beiseite gesetzt. Er hat es als Künstler für unstatthaft gehalten, einem andern großen Künstler Vorschriften in bezug auf die Auffassung zu geben. Darum hat er in den drei Köpfen den König ganz sachlich abgemalt, ohne irgend etwas in den Ausdruck hineinzulegen, ohne in der Form irgend etwas beschönigend hinzuzufügen oder wegzulassen. Die äußerste Ehrlichkeit macht diese Arbeit van Dycks so merkwürdig und so anziehend (Abb. 91). Nachdem die Königsbüste von Bernini gut ausgefallen war, sollte als Gegenstück eine Büste der Königin bei ihm bestellt werden. Van Dyck malte zu diesem Zwecke auch Henriette Marie in drei Ansichten — vielleicht nicht ganz so unbedingt sachlich wie den König —, in drei gesonderten Bildern. Zwei davon befinden sich ebenfalls in Windsor, das dritte in Privatbesitz. Die Vorlagen für die Büsten der Königin waren 1639 fertig; zur Ausführung des Marmorwerkes ist es nicht mehr gekommen.

Von dem Maße der Inanspruchnahme von van Dycks Tätigkeit durch den König kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man erfährt, daß eine erhaltene Rechnung, die Karl I. im Jahre 1638 begleichen ließ, nachdem er die von dem Künstler angeetzten Preise zum Teil nicht unerheblich herabgemindert hatte, dreiundzwanzig bis dahin unbezahlte Gemälde auführt, darunter allein zwölf Bildnisse der Königin und fünf des Königs. Daneben aber malte van Dyck



Abb. 87. Maria Ruthven, die Gattin van Dycks.
In der Königl. Alteren Pinakothek zu München. (Zu Seite 114.)

eine unglaublich große Zahl von Bildnissen anderer Personen. Von dem gesamten am englischen Hofe verkehrenden Adel wurde er mit Bestellungen überhäuft, und er wußte alle seine Auftraggeber durch Meisterwerke zu befriedigen.

Sein Kompositionsvermögen schien unerschöpflich. Immer fand er neue Weisen, aus dem sprechenden Abbild einer Persönlichkeit einen malerisch reizvollen Bildgedanken zu entwickeln, auch wenn das Porträt sich auf die einfachere Form des Brustbildes oder der Halbfigur beschränkte. Als Beispiel mag das Bild der Gräfin von Oxford dienen, einer munter blickenden Brünnette, deren warmfarbige Haut durch das schwarze Seidenkleid und den aus einer graubraunen Felsenwand und einem Stück blauer, weißbewölkter Luft zusammengefügten Hintergrund zu blendender Wirkung hervorgehoben wird (Abb. 92).

Zu seinen künstlerischen Ideen kamen bisweilen auch bei Damenbildnissen Einfälle der Besteller. So hat eine Herzogin von Lenox, in einem jetzt im Windsor-Schlosse befindlichen Bilde, sich als heilige Agnes malen lassen; in weißem Kleide mit einem Palmzweig in der einen Hand, die andere auf ein Lämmchen gelegt. Freilich ist das weiße Kleid von Atlas, ist nach dem Modeschnitt gemacht und ausgeschnitten; Perlen- und Juwelenschmuck ist im Haar, an den Ohren, am Halse, an Bruststück und Ärmeln des Kleides angebracht. Ein dunkler Felsenhintergrund hebt die weiße Erscheinung hervor. In noch befremdlicherer Einkleidung zeigt sich Rachel de Rouvigny, Gräfin von Southampton, in einem Bilde, das in mehreren Wiederholungen in



Abb. 88. Jakob, Herzog von York, der zweite Sohn König Karls I von England. Buntstiftzeichnung. In der Bilderammlung der Accademia di S. Luca zu Rom. (Zu Seite 102.)

englischen Sammlungen vorhanden ist. Von idealem Faltenwurf umflossen, mit einem emporwehenden Seidenschleier, an Hals und Haar mit Perlen geschmückt, sitzt die Gräfin in und auf Wolken; sie hält in der Rechten einzepter und legt die Linke auf eine gläserne Kugel — das Sinnbild der Welt oder des zerbrechlichen Erdenglückes —; Wohlwollen und Freundlichkeit sprechen aus ihrem Blick. Vielleicht gilt diese Verbildlichung erdentrückten Herrschens dem Andenken einer Verstorbenen; Rachel von Rouvigny starb 1640; das Bild würde dann der allerletzten Zeit van Dycks angehören.

Im Gegensatz zu solchen Gemälden, die eine Art von Flucht aus der Wirklichkeit enthalten — die bescheidenste Form ist ein Idealisieren der Kleidung durch

Anbringen großer freier Gewandfalten, wie bei der Halbfigur einer Gräfin Sunderland in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu London —, wird in einzelnen Bildern der Zusammenhang mit der Wirklichkeit betont. So erscheint ein Graf von Newport — in einem Gemälde im Besitz des Grafen von Northbrock zu London — in ganzer Figur am Eingang eines Zeltes, und in dem zurückgehenden Teil des Hintergrundes reiht sich Zelt an Zelt; wie er so im Kriegslager steht, trägt er auch nicht die unpraktische Paraderüstung, sondern ganz



Abb. 89. Die Kinder Karls I. von England: Karl, Prinz von Wales; Jakob, Herzog von York; Prinzessin Maria. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 102.)

feldmäÙig nur einen Brustharnisch und die Feldbinde über dem modischen Anzug. — Ein prächtiges Bild eines in Kämpfen hartgewordenen englischen Kriegsmannes hat van Dyck hingestellt in dem Porträt des Marschalls Sir Eduard Verney; das Gemälde, das sich im Besitz eines gleichnamigen Nachkommen zu Claydon befindet, zeigt ganz so einen Mann — bis zu der breiten Männerhand gekennzeichnet —, wie man sich den Tapferen vorstellen mag, dessen Treue und dessen Mut keine Schranken kannten, der nur wenige Jahre nach dem Entstehen des Bildes als Bannerträger seines Königs auf dem Schlachtfeld fiel.

Als eine Beigabe seltsamer Art kommen auf den Bildnissen bisweilen jene verkümmerten Geschöpfe vor, für die bei den Vornehmen der Zeit eine so wunderliche Liebhaberei bestand. In ein Porträt der Königin hat van Dyck einen Zwerg,

in eines der Herzogin von Richmond eine Zwergin aufgenommen. Das war freilich nichts für seinen Geschmack. Man darf nicht an Velazquez denken, was der mit seiner großen Wahrheitsliebe in solchen traurigen Erscheinungen künstlerisch Herrliches zu entdecken vermocht hat. Van Dyck hat versucht, abzuschwächen und zu beschönigen, und darum berühren seine Zwerge peinlich.

Die Zusammenstellung von mehreren Mitgliedern einer Familie oder auch



Abb. 90. Die Kinder Karls I. von England: Prinzessin Maria, Prinz Jakob, Prinzessin Elisabeth und Prinzessin Anna. Im Besitz des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Frau Hanslaugel in München. (Zu Seite 102.)

von Freunden zu einem Bilde war sehr beliebt. Sie gab Gelegenheit zum Gestalten umfangreicherer Schmuckstücke für die großen Hallen der Adelsitze. Eines der Bildnisse des Grafen Thomas Arundel, in der Sammlung des Herzogs von Norfolk im Arundel-Schloß, zeigt den der Welt hauptsächlich durch seine Eigenschaft als Kunstfreund bekannt gebliebenen Herrn in eiserner Kriegsrüstung — er wurde 1639 Befehlshaber der königlichen Truppen in Schottland —, zusammen mit seinem Enkel, dem er die Hand auf die Schulter legt wie in befehlendem

Sprechen; in der Gegenüberstellung des alternden welterfahrenen Mannes im blühenden Waffenschmuck und des blonden Jungen, der mit einer äußerst lebenswürdig und lebenswahr gemalten leichten Befangenheit zum Großvater aufschaut, liegt ein großer Reiz. Ein Bildnis zweier Jünglinge, des Lord George Digby und des Lord William Russell, in der an van Dyckschen Gemälden — nicht nur ererbten, sondern auch gesammelten — besonders reichen Galerie des Grafen Spencer in Althorp, bringt gleichsam eine Vorherbestimmung, indem zu den Füßen des einen ein Harnisch, vor dem andern Papiere und ein astronomischer Globus angebracht sind; dementsprechend sind die jungen Leute auch in Haltung und Ausdruck verschieden aufgefaßt. Ohne irgendwelche Beigabe und ohne innere Beziehungen in der Zusammenstellung wirkt ein Bildnis zweier Brüder aus dem Hause Stuart (im Besitz des Grafen Darnley, Cobham-Hall) durch die große malerische Schönheit der Komposition. Die Lichter auf den Atlasstoffen und die Drapierung der Schultermäntel haben viel zu sagen in der Komposition. Sehr reizvoll ist dabei der Gegensatz zwischen den Charakteren des ruhigen und gemessenen älteren Bruders und des jüngeren, eines munteren Krauskopfs, durchgeführt, nicht nur in Haltung und Gesichtsausdruck, sondern auch in den Kompositionslinien (Abb. 93). Das Bild dieser zwei blühenden Jünglinge macht einen an die Zeitverhältnisse denken. Nach wenigen Jahren sind die beiden Stuarts, kaum erwachsen, für ihren König kämpfend gefallen. — Ein Meisterwerk von malerischer Anordnung eines Doppelporträts ist das Bild von Thomas Killigrew und Thomas Carew in der Windsor-Sammlung. Die beiden Herren waren als Dichter tätig. Der Maler hat sie in einen geistigen Zusammenhang gebracht, indem er den einen vorlesen, den andern zuhören läßt. Und das hat er wieder mit dem künstlerischen Bildgedanken verwoben. Das Blatt, das der Liederdichter Carew in den Händen hält, ist fast der Mittelpunkt der Komposition; ein eben gelesenes Wort wird durch einen Hinweis mit dem Finger gleichsam betont. Der dunkelhaarige Kopf des Vorlesers hebt sich kräftig ab von der hellen Luft. Sinnend folgt der jüngere Mann dem Gehörten; sein blonder Kopf und die Hand, auf die er sich stützt, stehen hell und weich vor einem dunklen Hintergrunde, der, als Fenster einer Ruine zurecht gemacht, dem träumerischen jungen Dichter eine fast romantische Fassung gibt (Abb. 94).

Neben dem Doppelporträt der beiden höfischen Dichter mag das einfache Brustbild des Baumeisters Inigo Jones erwähnt werden, das zwischen den Bildnissen vornehmer Herren als eine grundverschiedene Schöpfung steht. Hier hat van Dyck in einem lebhaften und ausdrucksvollen Kopf den tatkräftigen und tätigen Geistesarbeiter geschildert. Daß dieses Bild auch damals besonders bemerkt wurde, geht daraus hervor, daß es mehrmals wiederholt worden ist. Die ursprüngliche Ausführung scheint das in der Ermitage zu St. Petersburg befindliche Exemplar zu sein.

Von ganz großen Gruppenbildern ist eins vorhanden. Im Besitze des Grafen von Pembroke, in Wilton-House, wo noch eine Menge van Dyckscher Porträte bewahrt werden, befindet sich das fast sechs Meter breite Familienbild des Grafen Philipp Hubert von Pembroke. Da sind zehn Personen auf Stufen unter Säulen aufgebaut; Hausherr und Hausfrau sitzend unter dem großen Wappen, die übrigen stehend. Englein schweben auf Wolken von draußen zur Halle; das sind die verstorbenen Kinder des Hauses.

Die Zahl der in den öffentlichen Sammlungen und in den Adelschlössern Englands vorhandenen Gemälde van Dycks wird auf mehr als 350 angegeben. Die bei weitem größte Mehrheit dieser Menge sind Porträte aus der englischen Zeit, sehr viele noch im Besitze von Nachkommen der Besteller. Manche später ins Ausland gekommene Werke müssen hinzugerechnet werden.

Van Dyck würde unmöglich instande gewesen sein, die Fülle der an ihn herantretenden Aufgaben zu bewältigen, wenn er nicht mehrere begabte Schüler

sich zu brauchbaren Gehilfen herangezogen hätte; Johann de Reyn aus Dünkirchen, den er aus Antwerpen mitgebracht hatte, der wegen seiner Schnelligkeit im Malen angestaunte David Beec aus Arnheim und Jakob Gandy, der auch als selbständiger Bildnismaler hoch geschätzt wurde und später in Irland lebte, werden genannt. Adrian Hanneman, ein holländischer Maler, der schon früher nach



Abb. 91. König Karl I. in drei Ansichten: als Vorlage für eine Marmorbüste gemalt. In der Sammlung des Königs von England im Schlosse zu Windsor. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York. (34. Seite 104.)

England gekommen war, schloß sich dort, wie es scheint erst in der späteren Zeit, an van Dyck an. Der hat in einzelnen Werken sich als einen glücklichen Nachfolger des Meisters bewiesen und namentlich in Bildnissen schöner junger Herren einen ausgezeichneten Geschmack bekundet. Das Kniestück eines oranischen Prinzen in der Ermitage zu St. Petersburg, das schon der Kleidermode nach frühestens ein Jahrzehnt nach van Dycks Tode gemalt sein kann, wird als sein Werk erkannt.

Im Zusammenhange damit erscheint die auf den Vergleich der Malweise sich stützende Annahme begründet, daß in Hanneman der Urheber einiger in der letzten Zeit von van Dyck's englischem Aufenthalt entstandenen Brustbilder von Jünglingen zu sehen wäre, die durch ihre reine Formenschönheit bei ganz einfacher und ruhiger Auffassung und Anordnung sehr ansprechend wirken (Abb. 95).

Van Dyck nahm die Mitarbeit von Gehilfen vor allem da in Anspruch, wo es sich um Wiederholungen handelte; solche wurden häufig verlangt, zum Zwecke der Verwendung als wertvolle Geschenke bei Hochzeiten oder sonstigen festlichen



Abb. 92. Lady Diana Cecil, Gräfin von Oxford. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G.,
Paris und New York. (Zu Seite 105.)

Veranlassungen innerhalb des Verwandten- und Bekanntenkreises der betreffenden Herrschaften.

Über die Art und Weise, wie van Dyck arbeitete, haben wir ausführliche Nachrichten, die durchaus glaubwürdig sind, da sie sich auf die Aussagen eines Mannes stützen, der dem Künstler persönlich nahe stand. Der Kunstschriftsteller de Piles erzählt in seinem 1708 zu Paris erschienenen Lehrbuch der Malerei: „Der berühmte, allen Freunden der schönen Künste wohlbekannte Zabach (aus Köln), der mit van Dyck befreundet war und sich dreimal von ihm hatte abmalen lassen, hat mir erzählt, daß er eines Tages zu jenem Maler von der Kürze der Zeit, die derselbe zu seinen Bildnissen gebrauchte, sprach, worauf jener erwiderte,



Abb. 93. Lords John und Bernard Stuart. Im Besitz des Count Darnley, Cobham-Hall.
(Zu Seite 108.)

er habe sich anfangs stark angestrengt und sich mit seinen Bildern sehr viel Mühe gegeben um seines Rufes willen und um zu lernen, sie schnell zu machen in einer Zeit, wo er für das tägliche Brot arbeitete. Folgendes hat er mir dann über van Dycks gewöhnliches Verfahren mitgeteilt. Derselbe bestimmte den Personen, welche er malen sollte, Tag und Stunde und arbeitete nicht länger als eine Stunde auf einmal an jedem Porträt, sei es beim Anlegen, sei es beim Fertig-machen; sobald seine Uhr ihm die Stunde anzeigte, erhob er sich und machte der

Person seine Verbeugung, um damit zu sagen, daß es für diesen Tag genug sei, und verabredete mit ihr einen andern Tag und eine andre Stunde; darauf kam sein Kammerdiener, um ihm die Pinsel zu reinigen und eine frische Palette zurecht zu machen, während er eine andere Person empfing, der er diese Stunde bestimmt hatte. Er arbeitete so an mehreren Bildnissen an dem nämlichen Tag, und zwar mit einer außerordentlichen Geschwindigkeit. Nachdem er ein Porträt leicht angelegt hatte, ließ er die Person die Stellung einnehmen, welche er sich vorher ausgedacht hatte, und zeichnete auf grauem Papier mit schwarzer und weißer Kreide die Gestalt und die Kleider auf, die er groß und mit auserlesenem Geschmack anordnete. Diese Zeichnung gab er danach geschickten Leuten, welche er bei sich hatte, um dieselbe nach den Kleidern selbst, die auf van Dycks Bitten ihm zu diesem Zweck zugesandt wurden, auf das Bild zu übertragen. Wenn die Schüler die Gewandungen, soweit sie konnten, nach der Natur ausgeführt hatten, ging er leicht darüber und brachte in sehr kurzer Zeit durch seine Kenntnisse die Kunst und die Wahrheit hinein, die wir daran bewundern. Für die Hände hatte er gemietete Personen beiderlei Geschlechts, die ihm als Modelle dienten.“ — Es ist klar, daß dieser Bericht sich auf die spätere Zeit des vielbeschäftigten Bildnismalers bezieht. In seinen früheren Bildnissen hat van Dyck unmerklich nicht allein das Nackte, sondern auch die Kleidung und alles Beiwerk durchaus eigenhändig ausgeführt. Was die Hände betrifft, so zeigen diese bisweilen, nicht erst auf den englischen, sondern schon auf den genuinen Bildnissen, eine gewisse gleichmäßige schlanke Form mit biegsamen Fingern. Solche Hände waren ein kleines äußerliches Hilfsmittel zur Hebung des Vornehmen in der Gesamterscheinung, das er gelegentlich anwendete, ebenso wie Schlankermachen der Gestalt durch ein leichtes Verlängern der Beine. Sicher hat er die konventionellen Hände nur da gemalt, wo das Leben ihm keine Formen zeigte, die zur Kennzeichnung der Persönlichkeit von Bedeutung waren. Zahllose Beispiele, vor allem die Künstlerbildnisse, aber auch sehr viele andere, bekunden, daß van Dyck den Charakter der Hände ebenso geistreich und treffend aufzufassen wußte wie den des Gesichts. Die Nachricht über in seinem Dienste stehende Modelle, nach denen er die Hände auf den Bildnissen ausführte, ist unbedingt glaubhaft. Nur darf man sie nicht mißverstehen. Van Dyck malte nicht in die Bilder seiner vornehmen Modelle die Hände seiner Mietmodelle hinein; eine solche Gedankenlosigkeit wäre ja dem armelichtigen Schüler nicht zu verzeihen. Ehe er diese Personen vor sich hinsetzte, wußte er, was für Hände er malen wollte. Er sparte nur den lebenden Urbildern der Porträts eine unbequeme Sitzung. Jeder weiß, wie schwierig es ist, die Hände längere Zeit, ohne die Stellung der Finger zueinander zu verändern, still zu halten. Jene Leute aber waren darauf eingeübt; und zweifellos auch darauf, der Hand jede beliebige Bewegung, den Fingern jede beliebige Stellung — wie es eben der Absicht des Künstlers entsprach — zu geben. Wie es an Hauptorten der Kunst Spezialmodelle verschiedener Art gab und gibt, für Gesichtsausdrücke, für das Aushalten schmerzhafter Stellungen ufw., so waren van Dycks Dienstmodelle Spezialisten in Biegsamkeit und Beweglichkeit der Hände und Finger. So waren sie dem Maler ein höchst wertvolles Hilfsmittel; aber es waren darum nicht ihre Hände, die er nach ihnen auf seine Bilder malte.

Weiter wird über van Dycks Lebensgewohnheiten berichtet, daß er es liebte, nach Schluß des Tagewerks die Personen, die er malte, zu sich zu Tisch zu bitten, und daß bei diesen Mahlzeiten ein Aufwand entfaltete wurde, der demjenigen der höchsten englischen Aristokratie in nichts nachstand. Nach getaner Arbeit lebte van Dyck vollständig wie ein Fürst. Seine Einnahmen waren ungeheuer groß, und er gab mit vollen Händen aus. Er hielt, nach einer von Sir Kenelm Digby einem Schriftsteller gemachten Mitteilung, Lakaien, Karossen, Pferde, Musikanten und Narren. Bei seinen Mahlzeiten vergnügte man sich wie bei einem Fest. Um noch mehr Geld zu bekommen, als er schon durch seine

Kunst erwarb, soll er sich mit Alchimie beschäftigt haben. Es wird erzählt, daß einst Karl I. während einer Porträtsitzung mit dem Grafen Arundel über den schlechten Stand seiner Finanzen gesprochen und dabei scherzweise die Frage an den Maler gerichtet habe, ob er auch wohl wisse, was eine Geldverlegenheit bedeute. „Ja, Sire,“ soll van Dyck dem König geantwortet haben, „wenn man offenen Tisch für seine Freunde und offene Taschen für seine Freundinnen hält, findet man leicht den Grund seiner Kasse.“



Abb. 94. Thomas Gainsborough und Thomas Carew. Im Königl. Schlosse zu Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 108.)

Mit diesem Wort ist die größte Schwäche des großen Malers berührt. Weiblicher Liebenswürdigkeit und Schönheit brachte van Dyck allzu sehr ein empfängliches Herz und empfängliche Sinne entgegen. Es scheint, daß der König selbst darauf bedacht war, der schrankenlosen Leichtlebigkeit des Künstlers durch eine passende Verheiratung ein Ende zu machen. Damit bot sich zugleich eine Gelegenheit, einer zum Hofstaat der Königin gehörenden jungen Dame aus alt-angesehenem, aber mittellos gewordenem Geschlecht eine glänzende Versorgung zu verschaffen. Dieses Mädchen hieß Mary Ruthven. Ihr Vater war Patrick

Ruthven, Graf von Gowrie, der unter der vorhergegangenen Regierung in den Verdacht des Hochverrates gekommen war und lange Zeit im Tower gefesselt hatte; darüber hatte er den Rest seines Familienbesitzes verloren, und seine Tochter war, ungeachtet ihrer nahen Verwandtschaft mit einigen der höchsten Familien des Landes, sogar mit den Stuarts selbst, zu standesgemäßem Lebensunterhalt auf die Hilfe angewiesen, welche das königliche Haus ihr zuwendete. — Möglicherweise ist es immerhin, daß van Dyck mehr als durch äußere Vermittelung durch wirkliche Neigung zu der hübschen, noch sehr jugendlichen Dame hingezogen wurde. Er vermählte sich mit Mary Ruthven im Jahre 1639. Daß er seine Gattin wiederholt im Bilde verewigte, versteht sich von selbst. Ein Kniestück in der Münchener Pinakothek zeigt uns die anmutige Erscheinung der jungen Frau, deren feines und regelmäßiges Gesicht eine auffallend blasse Farbe hat (Abb. 87). Sie ist auf diesem Gemälde mit einem Violoncell beschäftigt. In der Liebe zur Musik begegnete sie sich mit ihrem Gatten, der bei den glänzenden Gesellschaften, die er in seinem Hause um sich versammelte, es an musikalischer Unterhaltung nicht fehlen ließ.

Man glaubt in den Bildnissen, welche van Dyck nach dem Jahr 1635 malte, eine Abnahme seines künstlerischen Vermögens wahrnehmen zu können. Es ist ja möglich, daß bei manchen die große Schnelligkeit der Herstellung und die Mitwirkung der Gehilfen allzu sehr sichtbar werden. Jedenfalls aber hat der Meister bis zum Ende in seinen Bildnissen eine Eigentümlichkeit bewahrt, die er schon bei den in seinen Jünglingsjahren gemalten genuesischen Porträten entfaltete: das ist der unvergleichliche Adel der Auffassung, der aus den Gesichtern und aus jeder Form, wie aus der ganzen Stimmung der Gemälde spricht. Ganz gewiß besaßen nicht alle die hochstehenden Persönlichkeiten, die van Dyck malte, jene innerliche Vornehmheit und jene vornehme Liebenswürdigkeit, durch die sie im Bilde so anziehend erscheinen. Aber was van Dyck von den Seelen seiner Modelle in deren Zügen hervorschimern sah, waren eben nur die gewinnenden Eigenschaften adeligen Wesens. Er schaltete aus, gewiß unbewußt, was irgendwie als ein Zug von Gewöhnlichkeit oder von Leidenschaft den Eindruck des Gehobenseins über das Alltäglich-Menschliche hätte trüben können. Wenn einmal, in einem Bilde des Brüsseler Museums, ein Herr als Trinker zu erkennen ist, so ist das eine ganz vereinzelt dastehende Ausnahme. Für die vornehme harmonische Ruhe der Seele, mit der er seine Bildnisgestalten erfüllt hat, erscheint die vornehme und ruhige Schönheit der Farbenstimmung — an sich ein Wunderwerk der Kunst — nur als der naturgemäße malerische Ausdruck. Daß dabei diese Gestalten in so sprechend naturwahrer und glaubhafter Bildung, gleichsam lebendig vor uns stehen, dadurch kommen jene Eigenschaften mit um so größerer Wirksamkeit zur Geltung. Wer auch immer die von van Dyck porträtierte Persönlichkeit sein mag, im Bilde erweckt sie die Vorstellung, daß es ein Genuß sein müßte, sich mit ihr zu unterhalten.

Merkwürdig ist es — wenn auch nicht ohne mancherlei Ähnlichkeitsbeispiele —, daß van Dyck sich von seiner Tätigkeit als Bildnismaler, durch die er so unvergänglichen Ruhm erworben hat, nicht dauernd befriedigt fühlte, sondern im Schaffen großartiger Historienbilder seinen eigentlichen, nur durch die Umstände verfehlten Beruf erblicken zu müssen glaubte. Je vollständiger die Menge der zu malenden Bildnisse seine Zeit in Anspruch nahm, um so heißer entflammte sein Verlangen nach großen Taten. Er suchte Karl I. zu einem Unternehmen zu gewinnen, das ihm zur Stillung dieses Verlangens die ausgiebigste Gelegenheit geboten haben würde. Sein Vorschlag ging dahin, die Wände des großen Festsaals in Whitehall, dessen Decke im Jahre 1635 den Schmuck Rubensscher Gemälde empfangen hatte, mit Darstellungen aus der Geschichte des Hosenbandordens zu bekleiden. Van Dyck soll die Ansicht ausgesprochen haben, daß es am schönsten wäre, seine hierfür zu entwerfenden Kompositionen nicht in Malerei, sondern in Gestalt von Gobelins,



Abb. 95. Charles Cavendish (oder Lucius Cary, Viscount von Falkland).
Im Besitze des Herzogs von Devonshire zu London. (Zu Seite 110.)

die in der Teppichfabrik zu Mortlake gewirkt werden sollten, auf die Wand zu bringen. Der König war dem Plan nicht abgeneigt. Es entstanden auch einige darauf bezügliche Entwürfe und Studien — die schöne Zeichnung zweier Wappenherolde des Königreichs Großbritannien in der Albertina (Abb. 96) gehört hierhin. Aber das Unternehmen scheiterte am Geldpunkt. Wenn man auch die Angabe eines Schriftstellers, daß van Dyck die Kosten dieser Wandausschmückung auf 80 000 Pfund Sterling veranschlagt habe — was nach den damaligen Wertverhältnissen des Geldes heute einer Summe von nahezu vier Millionen Mark gleichkommen würde — für übertrieben halten mag: der König war jedenfalls nicht mehr in der Lage, hohe Summen für künstlerische Unternehmungen zu verausgaben. Im Jahre 1640 begannen ja für Karl I. die Wirren und Bedrängnisse, die erst mit seinem Gang zum Blutgerüst ein Ende nehmen sollten.

Nachdem van Dyck die Hoffnung aufgegeben hatte, für den König von England ein großes Monumentalwerk der Malerei schaffen zu dürfen, wollte er sein Glück



Abb. 96. Englische Wappenherolde.

Zeichnung. In der Albertina zu Wien.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York. (Zu Seite 115.)

am französischen Hof versuchen. Er verließ mit seiner jungen Gattin London im September 1640 und begab sich zunächst nach Holland, dann nach Antwerpen und von dort nach Paris. In Antwerpen verhandelte er mit dem Kardinal-Infanten wegen Übernahme der Aufträge, die der König von Spanien an Rubens gegeben hatte und die infolge von dessen Tod nicht vollständig zur Erledigung gekommen waren. Die Verhandlungen scheiterten an der Höhe der Preise, die van Dyck forderte. In Paris hoffte er, daß es ihm durch persönliche Vorstellung gelingen würde, den Auftrag zur Ausführung der von Ludwig XIII. geplanten Ausschmückung der großen Galerie des Louvre mit geschichtlichen Gemälden zu erhalten. Aber auch hier wurden seine Erwartungen getäuscht. Ludwig XIII. hatte jene Arbeit bereits dem Nicolas Poussin zuerteilt, der sie dann später doch wieder einem andern, dem Günstling der Königin, Simon Vouet, überlassen mußte.

Im Mai 1641 kehrte van Dyck nach London zurück. Die englische Prinzessin Marie vermählte sich mit dem Prinzen Wilhelm von Oranien. Van Dyck malte das fürstliche Brautpaar in einem Doppelbildnis.

Einige Monate später war er wieder auf dem Festlande. In

Paris erkrankte er. Seine Gesundheit war schon seit langem angegriffen. Am 16. November 1641 hat er in einem Briefe, dessen Urschrift noch in einer englischen Autographensammlung vorhanden ist, um Ausstellung eines Passes für sich und fünf Diener, seinen Reisewagen und vier Mägde. Da es ihm von Tag zu Tag schlechter ginge, schrieb er, verlange es ihn mit aller Macht nach seinem Heim in England; wenn er, wie er hoffe, seine Gesundheit wiedererlange, so würde er nach Paris zurückkommen, um die Bestellungen, welche der Kardinal Richelieu ihm zugedacht, entgegenzunehmen. — Seine Frau, die ihrer Entbindung entgegenseh, hatte die zweite Festlandreise nicht mitgemacht. Kurz nach der Heimkehr van Dycks in sein Haus zu Blackfriars, am 1. Dezember, gab sie einem Töchterchen das Leben.

Das Befinden van Dycks war inzwischen hoffnungslos geworden. Am 4. Dezember fühlte er das Nahen des Todes und machte sein Testament. Fünf Tage später, am 9. Dezember 1641, verschied er. Es wird erzählt, Karl I. habe seinem Leibarzt eine Belohnung von 300 Pfund Sterling versprochen, wenn es ihm gelänge, van Dyck am Leben zu erhalten.

Im Tode wurde der Maler durch die Bestattung seiner Hülle im Chor der St. Paulskirche geehrt. Der Brand dieser Kirche im Jahre 1665 hat die Gruft vernichtet.

Van Dyck hinterließ trotz des großen Aufwandes, mit dem er gelebt hatte, ein sehr ansehnliches Vermögen, das zwischen seiner Witwe und seinen in Antwerpen lebenden nächsten Verwandten verteilt wurde.

Die junge Witwe schloß später eine zweite Ehe mit dem Baronet Richard Bryse von Goggerdon.

Van Dycks Tochter Justiniana, das einzige Kind seiner Ehe, vermählte sich mit dem Baronet Johann Stepney von Pendegrast. König Karl II. bewilligte ihr, um die Beträge auszugleichen, welche Karl I. ihrem Vater schuldig geblieben war, eine Leibrente von 200 Pfund Sterling. In dieser Familie Stepney lebte die Nachkommenschaft van Dycks bis zum Jahre 1825 fort. — Der holländische Maler Philipp van Dyck, der in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine umfangreiche, aber nicht sehr künstlerische Tätigkeit im Bildnisfach entfaltete, steht mit seinem großen Namensverwandten in keinem Familienzusammenhang.

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.	Seite	Abb.	Seite
Anton van Dyck. Selbstbildnis des Meisters im Louvre-Museum zu Paris. Titelbild	2	25. Amalie von Solms, Prinzessin von Dranien. Prado-Museum, Madrid	32
1. Skarus. Sammlung des Carl Spencer, Althorp	4	26. Maria Luísa de Tassis. Fürstl. Liechtensteinsche Gemäldegalerie, Wien. Farbiges Einschaltbild . . . zw. 32/33	33
2. Jungdliches Selbstbildnis van Dycks. Königl. Pinakothek, München	5	27. Christus am Kreuz zwischen den Heiligen Dominikus und Katharina von Siena. Museum, Antwerpen	33
3. Karl V. Kopie nach Tizian. Königl. Galerie der Uffizien, Florenz	6	28. Beweinung Christi. Museum, Antwerpen	35
4. Die Kreuztragung. St. Paulskirche, Antwerpen	7	29. Beweinung Christi. Museum, Antwerpen	37
5. Bildnis eines älteren Herrn. Königl. Gemäldegalerie, Dresden	8	30. Christus im Grabe, von Engeln beweint. Zeichnung. Albertina, Wien	38
6. Bildnis einer älteren Dame. Königl. Gemäldegalerie, Dresden	9	31. Beweinung Christi. Königl. Pinakothek, München	39
7. Der heilige Sebastian. Königl. Pinakothek, München	11	32. Christus am Kreuze. Fürstl. Liechtensteinsche Gemäldesammlung, Wien	40
8. Pferdestudien. Buckinghampalast, London	12	33. Christus am Kreuz. Museum, Antwerpen	41
9. Der heilige Sebastian. Königl. Pinakothek, München	13	34. Christus am Kreuz. Königl. Pinakothek, München	43
10. Susanna im Bade. Königl. Pinakothek, München	14	35. Maria, Jesus und Johannes. Königl. Pinakothek, München	45
11. Beweinung Christi. Königl. Pinakothek, München	15	36. Der Jesustabe auf die Schlange tretend. Königl. Gemäldegalerie, Dresden	46
12. Beweinung Christi. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. Farbiges Einschaltbild zw. 16/17	16	37. Engelkreigen. Zeichnung. Sammlung des Schlosses Chantilly	47
13. Die Gefangennahme Christi. Prado-Museum, Madrid	17	38. Raft auf der Flucht nach Ägypten. Königl. Pinakothek, München. Farbiges Einschaltbild . . . zw. 48/49	49
14. Die Verpottung Christi. Prado-Museum, Madrid	19	39. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten („Madonna mit den Rebhühnern“). Eremitage, St. Petersburg	49
15. Der heilige Martin. Altargemälde, Pfarrkirche, Saventhem	21	40. Die bußfertigen Sünder. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin	51
16. Bildnis einer jungen Dame. Fürstl. Liechtensteinsche Gemäldegalerie, Wien	22	41. Christus spricht mit dem geheilten Gichtbrüchigen. Buckingham-Palast, London	52
17. Der Maler Franz Snyders und seine Frau. Königl. Gemäldegalerie, Kassel	23	42. Christus und der geheilte Gichtbrüchige. Königl. Pinakothek, München	53
18. Gian Vincente Imperiale, Befehlshaber der genuesischen Flotte. Königl. Museum, Brüssel	25	43. Diana und Endymion, von einem Satyr belauscht. Prado-Museum, Madrid	54
19. Die Marchesa Geronima Brignole-Sale und ihre Tochter. Im Palazzo Rosso, Genua	26	44. Simson und Delila. Kaiserl. Gemäldegalerie, Wien	55
20. Paola Nodono, Marchesa Brignole-Sale. Palazzo Rosso, Genua	27	45. Der Zeitgott beschneidet dem Amor die Flügel. Im Besitz von Frau Ed. André, Paris	57
21. Bildnis eines vornehmen Genuesers. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin	28	46. Rinaldo und Armida im Zaubergarten. Louvre-Museum, Paris	59
22. Bildnis einer vornehmen Genueserin. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin	29	47. Genoveva von Urfe, Herzogin von Croÿ. Königl. Pinakothek, München	60
23. Bildnis eines italienischen Edelmannes. Königl. Gemäldegalerie, Kassel	30		
24. Der Bildhauer Petel. Königl. Pinakothek, München	31		

Abb.	Seite	Abb.	Seite
48. Herzog Karl Alexander von Cron. Königl. Pinakothek, München . . .	61	75. Anton van Dyck und Sir Endymion Porter. Prado-Museum, Madrid . . .	89
49. Der Antwerpener Kaufmann Sebastian Leers. Königl. Pinakothek, München	62	76. Allegorisches Bildnis der Lady Be- netia Digby. Königl. Gemälde- sammlung, Schloß Windsor . . .	91
50. Die zweite Frau des Kaufmanns Sebastian Leers. Königl. Pina- kothek, München	63	77. James Stuart, später Herzog von Richmond und Lenox. Museum des Louvre, Paris	92
51. Bildnis eines Feldherrn. Königl. Gemäldegalerie, Dresden. Far- biges Einschaltbild . . . zw. 64/65	64/65	78. Thomas Franz von Savoyen, Fürst von Carignano. Kaiser-Friedrich- Museum, Berlin	93
52. Bildnis eines Unbekannten. Königl. Pinakothek, München	65	79. Der Kardinal Infant Don Ferdi- nand von Österreich. Prado- Museum, Madrid	94
53. Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neu- burg, Herzog von Jülich und Berg. Königl. Pinakothek, München . . .	66	80. Beatrix von Cusance, Prinzessin von Cantecroix. Königl. Galerie des Windsor'schloßes	95
54. Der Maler Jan de Wael und seine Frau. Kgl. Pinakothek, München . .	67	81. Henriette Marie von Frankreich, Ge- mahlin König Karls I. von Eng- land. Königl. Gemäldegalerie, Dresden. Farb. Einschaltbild zw. 96/97	96/97
55. Der Bildhauer Colyns de Krole. Königl. Pinakothek, München . . .	68	82. Die Anbetung der Hirten. Altar- gemälde, Liebfrauentirche, Den- dermonde	97
56. Der Kupferstecher Karl de Wallery. Königl. Pinakothek, München . . .	69	83. Die Anbetung der Hirten. Zeich- nung, Albertina, Wien	98
57. Der Organist Heinrich Liberti. Kgl. Pinakothek, München	70	84. König Karl I. von England. Mu- seum des Louvre, Paris	99
58. Bildnis eines älteren Herrn. Königl. Gemäldegalerie, Kassel	71	85. König Karl I. von England. Königl. Sammlung, Buckinghampalast . .	101
59. Graf Heinrich van den Bergh. Prado- Museum, Madrid	73	86. König Karl I. und Königin Hen- riette Marie von England. Sammlung des Herzogs von Grafton, Euston-Hall	103
60. Der Maler Kaspar de Crayer. Fürstl. Liechtensteinsche Galerie, Wien . .	74	87. Maria Ruthven, die Gattin van Dycks. Königl. Ältere Pinakothek, München. Farb. Einschaltb. zw. 104/105	104/105
61. Bildnis eines Kindes. Museum, Antwerpen	75	88. Jakob, Herzog von York, der zweite Sohn Karls I. von England. Buntstiftzeichnung. Accademia di S. Luca, Rom	105
62. Gustav Adolf von Schweden. Königl. Pinakothek, München	76	89. Die Kinder Karls I. von England. Königl. Gemäldegalerie, Dresden .	106
63. Wallenstein. Königl. Pinakothek, München	77	90. Die Kinder Karls I. von England. Kaiser Friedrich Museum, Berlin .	107
64. Rubens. Aus der Ikonographie . .	78	91. König Karl I. in drei Ansichten. Sammlung des Königs von Eng- land, Schloß Windsor	109
65. Der Maler Kaspar de Crayer. Aus der Ikonographie	79	92. Lady Diana Cecil, Gräfin von Ox- ford. Prado-Museum, Madrid . . .	110
66. Der Maler Jordaens. Aus der Ikonographie	80	93. Lords John und Bernard Stuart. Im Besitz des Count Darnley, Cobham-Hall	111
67. Der Antwerpener Tiermaler Paul de Vos	81	94. Thomas Killigrew und Thomas Carew. Königl. Schloß Windsor .	113
68. Der Maler P. Breughel. Radierung .	82	95. Charles Cavendish. Im Besitze des Herzogs von Devonshire, London .	115
69. Der Antwerpener Maler Adam van Noort. Radierung	83	96. Englische Wappenherolde. Zeich- nung, Albertina, Wien	116
70. Der Antwerpener Maler Franz Franck. Radierung	84		
71. Der Maler Jodocus de Momper. Radierung	85		
72. Der Kupferstecher Lukas Vorsterman. Radierung	86		
73. Van Dycks Selbstporträt mit der Sonnenblume. Herzogl. Museum, Gotha	87		
74. König Karl I. von England mit dem Abzeichen des Hosenbandordens. Königl. Gemäldegalerie, Dresden. Farbiges Einschaltbild . . zw. 88/89	88/89		

